Louise [illegible]

1825.

Mus. th.
1080.
63 a W

4

Müller, A. E.

<36626136050019

<36626136050019

Bayer.

Louise le Coq

Mat.	4 Rthlr
Band.	10 ßl
Summa	4 Rthlr 10 ßl.

Fortepiano=Schule

oder

Anweiſung

zur richtigen und geſchmackvollen Spielart dieſes Inſtruments

nebſt

vielen praktiſchen Beyſpielen und einem Anhange vom Generalbaß

Siebente ſehr verbeſſerte Auflage

von

August Eberhard Müller

Capellmeiſter in Weimar

Mit einer Kupfertafel

Leipzig
bei Carl Friedrich Peters.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Vorrede.

Der allgemeine Beifall, mit welchem A. E. Müllers große Klavier- und Fortepiano-Schule (die auch unter dem zweyten Titel: Löhleins Klavier-Schule. 6te Auflage. Jena, bei Frommann erſchien) wegen ihrer anerkannten Vorzüge an Vollſtändigkeit, Beſtimmtheit und Zweckmäßigkeit in Hinſicht der ſeit Mozart ſo hoch geſtiegenen Kunſt, aufgenommen worden war, hatte den Verfaſſer veranlaßt, dieſe neue ſehr verbeſſerte Ausgabe zu veranſtalten. Er widmete dieſer Arbeit, welche leider ſeine letzte war, ſeine beſten Kräfte, und durfte wohl behaupten, daß, ſo viele Anweiſungen zum Fortepiano ꝛc. auch ſeit einigen Jahrzehnten erſchienen ſind, ſich doch keine mit dieſem Werke, und zwar beſonders in Hinſicht der Ordnung und der Menge zweckmäßiger Uebungen vom Leichteſten bis zum Schwerſten, in der freien wie in der gebundenen Schreibart, vergleichen laſſen möchte. Schon in jener ſogenannten 6ten Auflage von Löhleins Klavier-Schule hatte der nun verewigte Kapellmeiſter Müller von Löhlein nichts als den zweckmäßig gearbeiteten Theil über den Generalbaß, mit

einigen Abänderungen, beibehalten, und ſeinem neuen Buche bloß als Anhang mitgegeben. So wie er nun ſeine eigene Anweiſung zum Fortepianoſpiel bei der gegenwärtigen Ausgabe mit neuen Beiſpielen ſehr bereicherte und überhaupt vervollkommnete, ſo wollte er auch die Generalbaß-Schule ganz neu ausarbeiten. Aber leider vereitelte ſein früher Tod die Ausführung dieſes Unternehmens. Das Publikum erhält alſo den Anhang vom Generalbaß hier ſo, wie er in der 6ten Auflage von Löhleins Klavierſchule enthalten war.

Der Verleger.

Inhalt.

Einleitung.

Ueber Klavierinſtrumente, Lehrer und Lehrart im Allgemeinen . . . Seite 1

Erſtes Kapitel.

Von den Taſten und Noten, und was zu beyder Kenntniß gehört . . . — 9

Zweytes Kapitel.

Von der Geltung der Noten in Anſehung der Zeit, wie auch von den Punkten und Pauſen . . . — 13

Drittes Kapitel.

Von den Verſetzungszeichen . . . — 18

Viertes Kapitel.

Von den Tonleitern, Tonarten und Vorzeichnungen . . . — 21

Fünftes Kapitel.

Von beſondern Zeichen, zur Bezeichnung der Dauer des Stücks, des Vortrags u. ſ. w. . . . — 24

Sechſtes Kapitel.

Vom Takte . . . — 31

Siebentes Kapitel.

Von der Fingerſetzung (Applikatur) . . . — 32

Achtes Kapitel.

Von den Verzierungen . . . — 272

Neuntes Kapitel.

Vom Vortrage . . . Seite 287

Zehntes Kapitel.

Von der Temperatur und Stimmung . . . — 293

Anhang

Vom Generalbaß.

Erſtes Kapitel.

Von Harmonie, Akkorden und Accompagnement überhaupt . . . — 297

Zweytes Kapitel.

Von den Intervallen . . . — 298

Drittes Kapitel.

Von der Bewegung, oder Fortrückung der Intervalle . . . — 301

Viertes Kapitel.

Von den fehlerhaften Fortſchreitungen . . . — 302

Fünftes Kapitel.

Vom Accompagnement insbeſondere . . . — 304

Sechſtes Kapitel.

Vom harmoniſchen Dreyklange . . . — 311

Siebentes Kapitel.

Vom Sextenakkorde . . . . Seite 315

Achtes Kapitel.

Vom Quartſextenakkorde . . . . — 321

Neuntes Kapitel.

Vom Septimenakkorde . . . . — 323

Zehntes Kapitel.

Vom Quintſextenakkorde . . . . — 328

Eilftes Kapitel.

Vom Terzquartenakkorde . . . . — 330

Zwölftes Kapitel.

Vom Sekundenakkorde . . . . Seite 332

Dreyzehntes Kapitel.

Vom verminderten Septimenakkorde . . . . — 334

Vierzehntes Kapitel.

Von den zufälligen Diſſonanzen (Vorhalten oder ſtellvertretenden Intervallen) . . . . — 338

Funfzehntes Kapitel.

Von der dreyſtimmigen Begleitung . . . . — 352

Sechzehntes Kapitel.

Von der Begleitung des Recitatives . . . . — 356

Einleitung,

über Klavierinſtrumente, Lehrer und Lehrart im Allgemeinen.

§. 1.

Die Benennung Klavier gebraucht man im weitern und engern Sinne. Im erſten wird damit jedes muſikaliſche Inſtrument bezeichnet, wo der Ton durch das Niederdrücken von Taſten (Klaves) erzeugt wird. Bey dieſen Inſtrumenten unterſcheidet man vornämlich: Klavier im engern Sinn (Klavichord), Pianoforte (Fortepiano), und Flügel (Clavecin, Cembalo, Clavicembalo *).

§. 2.

Klavier im engern Sinn (Klavichord) nennet man diejenigen Inſtrumente, wo die Saiten vermittelſt ſchmaler, in den Taſten befeſtigter Meſſingſtäbchen zum tönen gebracht werden. Dieſe Meſſingſtäbchen heißen Tangenten, und die Taſten zuſammen genommen, die Taſtatur oder Klaviatur.

Das Klavichord eignet ſich vorzüglich zum feinern und zartern Vortrage; doch muß es dann folgende Eigenſchaften beſitzen:

a) Es muß bundfrey ſeyn, d. h. jede Taſte muß ihre eigenen Saiten haben.

b) Es muß ſich gleichförmig und leicht ſpielen laſſen, (muß ein leichtes Traktament, Touchement haben,) und beym Spiel weder knarren, noch ziſchen.

c) Es muß einen gleich ſtarken, vollen und ſingenden Ton haben, auch während des Spielens kein Rauſchen im Reſonanzboden hören laſſen — was bey vielen Klavieren der Fall iſt.

d) Es muß, den angegebenen Zweck zu erreichen und auch gehörige Stimmung zu halten, von gutem, trockenem Holze erbauet ſeyn und eine gute Menſur haben — d. h. die Lage des Steges und Wirbelſtocks muß ſo beſchaffen ſeyn, daß die gehörig ſtarken Saiten die möglichſte Spannung erhalten können, ohne leicht zu reiſſen oder ſich zu verſtimmen, oder auch zu ziſchen — ein Fehler, welcher gewöhnlich entſtehet, wenn der Winkel, den die Saite auf dem Stege macht, allzu ſtumpf iſt.

§. 3.

Das Pianoforte macht dem Klavichord nicht nur den Vorzug der Beſtimmtheit im Vortrage ſtreitig, ſondern iſt ihm auch an Stärke und Ausdauer des Tons weit überlegen. Deshalb, und weil dies Inſtrument jetzt faſt allgemein im Gebrauch iſt, werde ſeine innere Einrichtung ausführlicher beſchrieben.

*) Ueber mehrere dergleichen Inſtrumente und deren Verfertiger kann man nachſehen: Koch Muſikaliſches Lexikon, Frankfurt bey Herrman, 2 Bände.

Das Pianoforte hat entweder Flügel- oder Klavierform *), und, ſtatt der meſſingnen Tangenten des Klavichords, hölzerne Hämmer, die von unten herauf an die Saiten ſchlagen. (Siehe die Kupfertafel Fig. 1, wo bey a, die Taſte mit dem daran befeſtigten Hammer abgebildet iſt.) Sobald man mit dem Finger die Taſte (bey b.,) berührt, ſteigt ſie hinten (bey c.,) in die Höhe, drückt den Schnabel des Hammers (d.,) gegen das Häkchen oder die Tangente (e.,) und bewirkt ſo den Anſchlag des Hammers (f.,) an die Saite. Indem der Hammer anſchlägt, tritt die Tangente, (e.,) welche (bey g.,) mittelſt eines Leders an der, hinter der Taſte ſtehenden Leiſte befeſtigt iſt, zurück, kommt aber, ſobald der Finger von der Taſte aufgehoben wird, durch den Druck der (bey h.,) angebrachten Feder wieder in ihre erſte Lage, und verhindert ſo jede unnöthige Bewegung des Hammers. Dieſer Prozeß des Zurücktretens der Tangente und der Hebung des Hammers wird die Auslöſung genannt. Damit aber der Hammer, ſelbſt beym ſtärkſten Anſchlage, nicht auf und nieder vibrire, ſondern nur Einmal die Saite berühre, ſo iſt (bey i.,) eine Gabel von Holz oder Meſſing angebracht, in welcher er entweder gedrängt gehen muß, ohne jedoch beym Anſchlage an der Saite liegen zu bleiben, (weil ſonſt die Vibration derſelben gehindert und ſtatt des Tons nur ein Schlag hörbar würde,) oder es muß an der Stelle, wo der Hammer niederfällt, ein mit weichem Leder gefüttertes, ſchrägſtehendes Leiſtchen angebracht ſeyn, das den Hammer auffängt. (Bey l., iſt ein Leiſtchen zu ſehen.)

Theils um den Ton nach Willkühr fortſingen oder aufhören zu laſſen, theils um das Mitklingen anderer Töne zu verhüten, hat jedes Chor Saiten (jedes Paar, oder auch drey für Einen Ton beſtimmt,) einen beſondern Dämpfer, den die Taſte weghebt. Nach dieſer Einrichtung kann die Saite ganz ausklingen, wenn der Finger des Spielers auf der Taſte liegen bleibt, und mithin der Dämpfer aufgehoben iſt, ſo wie im Moment der Ton verſchwindet, wenn der Finger von der Taſte abgezogen wird, und mithin der auf die Saite zurückfallende Dämpfer ihre Schwingung hemmt.

Dieſe Dämpfer haben insgeſammt zwar einerley äußere Form; ſind aber in Abſicht auf Schwere und übrige Einrichtung ſehr verſchieden. Dieſe ſtehet mit der Stärke der Saiten in angemeſſenem Verhältniß: je ſtärker die Saite, deſto ſchwerer, je ſchwächer die Saite, deſto leichter der Dämpfer. Darum hat man die Dämpfer der ſtärkern Saiten mit Bley beſchwert, und die Hemmung der Vibration dieſer Saiten noch dadurch erleichtert, daß man demjenigen Theile des Dämpfers, der die Saite berührt, die Form eines Keils gegeben hat, der mit weichem Leder überzogen iſt und zwiſchen die beyden, zu Einem Ton gehörenden Saiten fällt. (Die Kupfertafel Fig. 2. zeigt bey A einen Baßdämpfer mit ſeinem Keile a., und bey B einen Diskantdämpfer. Der Diskantdämpfer unterſcheidet ſich nämlich von dem Baßdämpfer nicht nur durch ſeine geringere Schwere, ſondern auch dadurch, daß er ſtatt des belederten Keiles mit einem horizontal-liegenden Stückchen Leder (a.,) verſehen iſt, welches auf die Saiten fällt. (Fig. 3 zeigt die Taſte mit ihrem Hammer und darauf ſtehenden Dämpfer; Fig. 4. a., a., die Leiſte, worin die Dämpfer über den Saiten ſtehen.) Die eben genannte Leiſte iſt bey den meiſten Pianofortes ſo angebracht, daß ſie der Spieler durch einen gelinden Druck mit dem Kniee aufheben kann, wodurch denn zugleich ſämmtliche Dämpfer aufgehoben werden.

(Noch mehreres über die Struktur des Pianoforte's wird in der Folge beygebracht, wo von ſeinem Gebrauch im Einzelnen geſprochen wird.)

§. 4.

Der Flügel, (Clavicembalo), der in der äußern Geſtalt dem großen Pianoforte ähnlich iſt, unterſcheidet ſich ſeiner innern Einrichtung nach zunächſt dadurch, daß die Saiten durch kleine, aus Rabenfedern geſchnittene Keile, welche in den Tangenten befeſtigt ſind, berührt und zum Klange gebracht werden.

---

*) Gute Pianofortes in beyderley Form werden beſonders in Wien verfertigt.

Dies kann hier genug ſeyn, da der Flügel zwar vormals, obſchon zu allem Ausdruck untauglich, das einzige Klavierinſtrument war, das zur Begleitung, ſo wie zum Konzertſpielen gebraucht wurde; jetzt aber, da man die überwiegenden Vorzüge guter Pianofortes hat kennen gelernt, faſt aus allen guten Orcheſtern verbannet iſt *).

§. 5.

Ehe man das Pianoforte zu der Vollkommenheit gebracht hatte, welche es jetzt beſitzt, empfahl man beym Unterrichte das Klavichord ausſchließlich, und mit Recht. Da man aber jetzt auf guten Pianofortes alles, die Bebung ausgenommen, eben ſo gut vortragen kann, als auf jenem Inſtrumente, manches aber weit beſſer; da überdies der ausſchließliche Gebrauch des Klavichords den Schüler zu manchen Fehlern des Vortrags leicht verleiten kann; ſo iſt dem Anfänger mehr zu rathen, zuerſt auf einem guten Pianoforte zu ſpielen. Er gewöhnt ſich nehmlich hier mehr an Deutlichkeit, Gleichförmigkeit und Leichtigkeit im Anſchlage, bekömmt mehr Stärke und Schnellkraft in die Finger, und lernt die Töne gehörig aushalten und die Finger beſſer aufheben — ſtatt daß den Meiſten, die ſich zu ausſchließend auf dem Klavichord üben, eine gewiſſe Trägheit der Finger immer anhängt, welche daher entſtehet, weil man gewohnt iſt, den guten Ton nur durch ſtärkern Druck hervorzubringen, was beym Klavichord allerdings der Fall iſt, beym Pianoforte aber keinesweges.

Der Lehrer hat übrigens ſehr genau darauf zu achten, daß der Schüler immer auf einem reingeſtimmten Inſtrumente ſpiele weil ſonſt leicht das Ohr des Lehrlings verdorben wird.

(Ueber Stimmung und Temperatur wird in der Folge gehandelt.)

§. 6.

Den Anfang im Klavierſpielen mache man, wenn Talent und folglich Neigung zur Muſik da iſt, frühzeitig **). Wenn es auch mit der Lehre vom Vortrage, ja vielleicht ſogar mit der genaueſten Beobachtung des Takts in ſehr frühen Jahren noch nicht glücken ſollte: ſo bildet ſich doch das Ohr, und die Finger erhalten eine Stärke und Gewandheit, die dem Spieler in der Folge, bey ausgewachſener Hand, ſehr gute Dienſte leiſtet. Iſt der junge Schüler ſo glücklich, einen Lehrer zu beſitzen, der kleine Handſtücke und zweckmäßige, ſeiner kleinen Hand angemeſſene Uebungspaſſagen ſelbſt zu komponiren verſtehet: ſo wird, ſelbſt bey nicht hervorſtechenden Anlagen, der gute Erfolg nicht zweifelhaft bleiben. Für Lehrer, die dies nicht können oder nicht mögen, iſt in den praktiſchen Beyſpielen dieſer Schrift hinlänglich geſorgt. Sie müſſen nur für die Bedürfniſſe jedes einzelnen Zöglings zweckmäßig auszuwählen wiſſen, was ihnen durch die Ueberſchriften auch noch erleichtert wird.

§. 7.

In allem, was man recht lernen ſoll, beſonders wo auch der Körper eine bedeutende Rolle ſpielt, kömmt auf den erſten Unterricht ſehr viel an — folglich auch, wenn man wirklich gut Klavierſpielen lernen will. Dies beherzige man bey der Wahl eines Lehrers ſehr ernſtlich. Wenn ſchon nicht jeder Theoretiker, nicht jeder Virtuos zum Lehrer tauglich iſt, ſo iſt dies noch weniger jeder, der etwa ein gefälliges Klavierſtück hübſch vorzutragen im Stande iſt. Als Künſtler muß der Lehrer gründliche

*) Es iſt zu verwundern, daß der ſpitze, ſchneidende, grelle Ton des Flügels noch von manchen Muſikdirektoren empfohlen werden kann. Es giebt nur Einen Vortheil, den er vor guten Pianofortes hat — bey ſchlechten oder wenigſtens unachtſamen Sängern und Orcheſtern, denen man eben durch das Grelle, womit ſich der Ton des Flügels von den Tönen aller andern Inſtrumente unangenehm abgeſondert und vor ihnen hervorſticht, freylich leichter nachhelfen kann. Gute und aufmerkſame Sänger und Orcheſterſpieler werden aber durch ſolches Verfahren entweder beſchämt, oder an Nachläſſigkeit (im Pauſiren u. dgl.) gewöhnt.

**) Die Jahre laſſen ſich nicht beſtimmen, da ſich Talent und Neigung bey Einigen früher, bey Andern ſpäter zeige. Ich habe oft die Erfahrung gemacht, daß Kinder im vierten und fünften Jahre mit beſtem Erfolg unterrichtet worden ſind.

theoretiſche Kenntniſſe der Muſik überhaupt und des Klavierſpiels insbeſondere, mit beträchtlicher praktiſcher Fertigkeit vereinigen, und muß ſelbſt gute Schule gemacht haben, damit ſein Unterricht vernünftig, planmäßig zum Zweck führend ſey, und er ſich bey aufſtoßenden Schwierigkeiten zu helfen wiſſe. Als Menſch muß er wenigſtens ſo viel Bildung haben, daß er nicht in Pedanterey verfalle, daß er ſich in ſeinem Vortrage faßlich machen und beſtimmt über die Gegenſtände ſprechen könne, daß er im Stande ſey, beym Unterricht, ohne zurückzuſtoßen und den Zögling abzuſchrecken, auf alles aufmerkſam, ſtreng, und ſich ſelbſt immer gleich zu bleiben, ohne durch Laune oder Leidenſchaftlichkeit einmal zu heftig und unwillig, ein andermal zu gelinde und nachgiebig zu werden. Fehler darf er, gleich vom Anfange an, nie überſehen, am wenigſten die, gegen Fingerſetzung; er muß ſie auf der Stelle rügen; kann der Schüler Gründe faſſen, dieſe angeben, (ſonſt muß dieſem auch das Anſehen des Lehrers genügen,) und das verfehlte ſogleich verbeſſern laſſen. Beſonderen Fleiß muß der Lehrer auch gleich vom Anfange auf gleichförmige Uebung beyder Hände und aller einzelnen Finger verwenden. Sollte er bemerken, daß eine Hand oder dieſer und jener einzelne Finger weniger Feſtigkeit oder Gelenkigkeit beſäße: ſo muß er dem Schüler vor andern ſolche Paſſagen zu ſpielen geben, deren Uebung gerade dieſem Mangel abhelfen kann. Auch dies wird dem Lehrer durch dieſem Werke angehängte Beyſpiele erleichtert. Ein ſolcher Lehrer iſt nie theurer, als ein ſtümperhafter, wenn man auch nur in Anſchlag bringt, in wie kurzer Zeit der Schüler bey jenem, in wie langer er bey dieſem vorwärts kömmt.

§. 8.

Bey der Anordnung des Unterrichts handle man, wie bey der Wahl des Lehrers, nur aus Intereſſe an der Sache ſelbſt und nicht nach kleinlichen Rückſichten der Oekonomie, Konvenienz u. dgl. Der Anfänger muß, wenigſtens das erſte Jahr hindurch, täglich eine Stunde Unterricht bekommen, und außerdem ſich täglich zwey, wenigſtens Eine Stunde im Spielen ſelbſt üben. Das letztere hat zunächſt den Zweck das Ohr zu bilden und den Fingern Stärke, Federkraft und Leichtigkeit zu verſchaffen. Der Schüler darf aber bey dieſen Uebungen, ehe er ſehr beträchtliche Fortſchritte gemacht hat, keine andern Stücke ſpielen, als die der Lehrer ſelbſt für ihn verfertiget oder gewählt hat, und die dieſer mit ihm vorher durchgegangen iſt. Zur Abwechſelung mag er die mit dem Lehrer früher durchgegangenen Stücke wiederholen. Die Urſache davon iſt leicht einzuſehen.

§. 9.

Da die beſſere oder ſchlechtere Wirkung jedes Inſtruments, ſelbſt des beſten, von der Art, wie es der Spieler behandelt, abhängt: ſo beobachte man, in dieſer Hinſicht, vornehmlich folgende Regeln:

a) Der Spieler ſitze mitten vor der Klaviatur, dem Inſtrumente ſo nahe, daß nicht nur beyde Hände in der Tiefe und Höhe des Inſtruments gleichfreyen Spielraum haben, ſondern daß auch die Züge des Pianoforte mit den Knieen oder Fußſpitzen leicht und bequem erreicht werden können.

b) Die Haltung des Körpers ſey ungezwungen, frey und gerade, nicht vorwärts oder zur Seite gebogen; der Sitz des Spielenden ſey von der Höhe, daß der Ellenbogen, bey natürlich am Körper herabhängenden Armen, etwas höher zu liegen kömmt, als die Taſtatur. Bey Kindern hat man, in Anſehung der Einrichtung des Sitzes, darauf zu ſehen, daß die Füße hinlänglich feſt ſtehen, nicht aber, ohne den Boden zu berühren, herabhängen, wobey theils die Haltung des Körpers, theils das Spiel ſelbſt leiden, und beym Pianoforte das Aufheben der Züge mit dem Knie ſehr erſchweret werden würde.

c) Man halte den Oberarm nicht zu weit ſeitwärts vom Körper ab, weil dies die richtige Lage der Hand unmöglich macht.

d) Die Hand muß beſtändig ſo frey und natürlich liegen, daß ſie, ohne Erhebung der obern Gelenke der Finger, jede Bewegung derſelben geſtattet. Der Arm trage alſo die Hand, die Hand trage die Finger. Außerdem muß ſie, wie auch der Arm, beym Spielen immer in einer natürlich-ruhigen Lage bleiben, ohne Rucken und Auf- und Niederwärtsbeugen. Je mehr dies beobachtet wird, je freyer, ſicherer und fertiger wird das Spiel der Finger, ſollte es auch im Anfange anders ſcheinen. Darum hebe man auch

e) weder bey geſchwinden, noch bey langſamen, weder bey ſchwach, noch bey ſtark vorzutragenden Noten, für den Anſchlag, die Hand in die Höhe, ſondern einzig die Finger. Ausnahmen von dieſer Regel finden nur bey kurz abzuſtoßenden Noten, oder wenn mehrere Akkorde hinter einander mit Einer Hand gegriffen werden ſollen, ſtatt.

f) Die längern Finger biege man beym Spiel ſo weit ein, daß ſie, beſonders auf den Untertaſten, mit dem Daumen eine horizontale Linie bilden — doch ohne daß man die Taſten mit den Nagel berühre; halte auch die Finger vor dem Anſchlage nicht zu weit von den Taſten ab, um jede unnöthige und nachtheilige Bewegung zu vermeiden.

g) Man ſchlage die Taſte, ſo viel als möglich, vorn an: denn da ſich dieſe wie ein Hebel verhält, ſo muß man ſo, mit geringerm Aufwand von Kraft, dennoch einen ſtarken Ton hervorbringen können.

h) Man hüte ſich vor dem nicht ſeltnen Fehler, eine Taſte früher zu berühren, als in dem Augenblick, wo der Ton gehört werden ſoll. Beym Pianoforte hat der leiſeſte Druck ſchon die Wirkung, daß der Schnabel des Hammers (Fig. 1. d.) die bewegliche Tangente (e.) zurückzudrängen anfängt. Iſt aber einmal der Hammer in die Höhe gegangen — was auch ohne bemerkbare Berührung der Saite geſchehen kann — ſo iſt der Anſchlag verfehlt, und ein nachfolgender, noch ſo ſehr verſtärkter Druck iſt nicht vermögend, den Ton hervorbringen.

i) Man ſpiele — was vornehmlich beym Pianoforte gilt — nicht mit angeſtrengten Flechſen der Hände, und bringe den Ton nicht durch Schlagen oder Drücken, ſondern durch ein elaſtiſches Anſchnellen hervor. Denn ſo nothwendig dieſes Drücken auch beym Spiel der Orgel und des Klavichords iſt, ſo zwecklos bleibt es beym Pianoforte, wo der Ton nur durch Einen Schlag an die Saite erzeugt wird — zu geſchweigen, daß das heftige Drücken und Schlagen unanſtändig, und auch dem Inſtrumente ſchädlich iſt. Die Saite giebt bekanntlich ihren Ton nur in einem beſtimmten Grad der Stärke an; folglich klingt ſie bey unverhältnißmäßig ſtarkem Anſchlage keinesweges ſtärker und beſſer, ſondern ſchlechter, klirrt, und zerreißet wohl gar.

k) Die Dämpfer und alle übrigen Züge, welche man mit den Knieen oder Fußſpitzen zu regieren hat, müſſen ebenfalls nicht durch ſtarkes Anſtoßen oder Auftreten, ſondern durch einen gelinden Druck in die Höhe gehoben werden.

§. 10.

Den Anfang des Unterrichts mache man nicht mit den Noten, oder gar mit ganzen Klavierſtücken. Die Töne waren eher da, als die Noten: ſo ſey es auch beym Unterricht. Die Kenntniß der Töne ſey das Erſte; ſie wird am beſten mit der Kenntniß der Taſten verbunden, wo denn eins das andere erleichtert und anſchaulicher macht. Kann der Lehrling hohe und tiefe Töne und Taſten im Allgemeinen unterſcheiden, ſo gehe man mit beyden ins Beſondere, lehre ihn die Skala, deren Eintheilung in Oktaven, deren Benennnng ꝛc. und zwar überall die Kenntniß der Töne und der Taſten in Verbindung, wobey man ihn zugleich anweiſet, wie er die Finger anzuwenden habe. Hier laſſe man ihn zuvörderſt die fünf erſten Töne einer Tonleiter, die mit dem Daumen angefangen wird, ſo lange mit beyden Händen, einzeln und zuſammen, ſpielen, bis er im Stande iſt, einen Ton ſo genau, deutlich und ſtark anzuſchlagen, wie den andern. (Man ſehe die einſtimmigen Uebungen der Finger bey ſtillſtehender Hand.) Zu dieſer Uebung iſt das Pianoforte weit zweckmäßiger, als das Klavichord, weil ſein ſtärkerer und länger dauernder Ton jeden Fehler, beſonders auch das bey Anfängern ſehr gewöhnliche träge Liegenlaſſen der Finger, (klebriges Spiel) bemerkbar macht, und die Finger gehörig aufzuheben zwingt. — Hat der Schüler gelernt die Finger beyder Hände einzeln zu gebrauchen, ſo übe man ihn mit zwey Fingern Einer Hand zugleich anzuſchlagen — beſonders im Spiel von drey auf einander folgenden Terzen (die Beyſpiele finden ſich bey den zweyſtimmigen Uebungen mit ſtillſtehender Hand.) Vermag er dieſe mit beyden Händen hinlänglich raſch, deutlich und abgeſondert vorzutragen, ſo ſpiele er mehrere Tonleitern, nach der im 7. Kapitel dieſes Werks gegebenen Anleitung, damit er im Unterſetzen des Daumens und im Ueberſchlagen mit dem zweyten, dritten und vierten Finger einige Fertigkeit erlange. Nach dieſen Vorübungen mache man den Schüler erſt mit den Noten, Schlüſſeln, Verſetzungszeichen ꝛc. bekannt, und gebe ihm kleine Muſikſtücke zu ſpielen.

§. 11.

Das **Leſen** und Abſpielen der **Noten** wird dem Anfänger dadurch erleichtert, daß man ihm die, zur Uebung der Finger bisher gebrauchten Paſſagen, in Noten zeigt, und ſie ihm nun ſo ſpielen läßt, daß er auf die Noten, aber nicht auf die Taſtatur ſehen darf. So wird er auch am leichteſten gewöhnt, überhaupt den Blick auf die Noten zu heften. Der Lehrer hat hierbey noch darauf zu achten, daß der Schüler beym Hinſehen nach den Noten oder Taſten immer nur die Augen, nicht den Kopf bewege, wodurch er ſich an unnöthige, unangenehme und ihn ſelbſt hindernde Unruhe gewöhnen würde.

§. 12.

Mit den **Verſetzungszeigen** (♯, ♭, ♮, ꝛc.) und deren Anwendung kann man den Schüler am leichteſten vermittelſt der mechaniſchen Einrichtung der Taſtatur bekannt machen, indem man ihn lehrt, daß dieſe Zeichen **zunächſt** zur Angabe der obern Taſten dienen, weil dieſe keine eigenen Noten haben, und daß es von der Art des Zeichens (♯ oder ♭) abhängt, **welche**, der untern zunächſt gelegene Obertaſte anſtatt der untern gegriffen werden ſolle. Die Ausübung wird der Schüler am leichteſten lernen, wenn man ihm ganze Tonleitern mit ♯ oder ♭ bezeichnet; da aber hier die beſte Gelegenheit iſt, ihm auch Einſicht in die Bildung der Tonleitern ſelbſt zu verſchaffen, ſo gebe man ihm die dazu gehörigen Regeln, (von denen in der Folge geſprochen wird,) und er wird nun jede Tonleiter ſelbſt finden und ihre Vorzeichnung beſtimmen lernen. (So wird zugleich der ſonſt ſehr gewöhnlichen Scheu vor Stücken mit vielen Vorzeichnungen, und dem Schwierigern, das ſie für nicht auf ſolche Weiſe geübte Finger haben, abgeholfen.

§. 13.

Außer dieſen Hauptrückſichten, die man bey der Wahl der erſten Uebungsſtücke zu nehmen hat, achte man noch auf folgende Umſtände:

a) die Stücke ſeyen leicht und kurz, und enthalten

b) nicht zu viele Notengattungen, damit der Schüler nicht zu vielerley zu merken habe und überhäuft werde;

c) man vergeße auch hier nicht zu benutzen, was ſchon oben geſagt worden: daß beyde Hände und alle Finger gleich geübt, und etwanigen Schwächen der einen oder der andern durch eigens dafür eingerichtete Uebungsſtücke abgeholfen werde *).

§. 14.

Daß der Lehrer nun auf genaue Beobachtung des Taktes und alles, was zum **richtigen** Vortrage gehört, zu halten habe, verſtehet ſich von ſelbſt; aber er leite nun auch den Schüler zum **ſchönen** Vortrag (Ausdruck). Hier läßt ſich nicht eigentlich **lernen**: man kann nur wecken, anregen und leiten. Dazu dienet vornehmlich, daß dem Schüler wirklich ausdrucksvolle und gut charakteriſirte Kompoſitionen vorgelegt werden, und daß ſie der Lehrer ſelbſt erſt vorträgt, ganz wie ſie vorgetragen werden müſſen und wie es der Komponiſt damit gemeynet hat.

§. 15.

Daß der Lehrer den Schüler nie auf verſtimmtem Inſtrumente ſpielen laſſe, iſt ſchon oben erwähnt; er halte ihn nun aber auch dazu an, daß er der Stimmung ſeines Inſtruments ſelbſt nachhelfen, auch wohl andere kleine Fehler deſſelben verbeſſern lerne. Bey beydem dienen folgende Regeln:

---

*) Zum Gebrauch für Anfänger ſind zu empfehlen: A. E. Müllers inſtruktive Uebungsſtücke, 6 Hefte, die jeder Klavierſchule als Supplement dienen können, Mozarts und Haydns petites pieçes; Pleyls, Clementi's und A. E. Müllers Sonatines progressives. Hat der Schüler dieſe gut ſpielen gelernet, ſo ſchreite man zu ſchwerern Stücken, von denen es auch der guten ſo viele giebt, daß der Raum nicht verſtattet, ſie einzeln anzuführen. Entwickelt ſich ein bedeutendes Talent und bemerkt der Lehrer, daß der Schüler in der Folge wirklich etwas Vorzügliches im Klavierſpiel werde leiſten können und wollen: ſo unterlaſſe er nicht, ihm die Uebung der Stücke im ſtrengen oder gebundenen Styl, wie ſie vornehmlich die Bache und Händel geliefert haben, ſehr ernſtlich zu empfehlen; verſchiebe dies auch nicht zu lange, damit der Spieler nicht durch galantere Kompoſitionen und deren Vortrag zu ſehr verwöhnet ſey.

a) Man erhalte das Inſtrument immer in gleicher Höhe der Stimmung. Stehet es zu tief und treten Umſtände ein, wo man es um ein beträchtliches — etwa um einen halben, oder wohl gar ganzen Ton höher ſtimmen muß: ſo thue man dies nicht auf einmal, ſondern von Viertelton zu Viertelton bis zu der beabſichtigten Höhe, ſo wird man das Zerreißen der Saiten verhindern *).

b) Beym Stimmen ſchlage man die Taſte immer etwas ſtark an, um bald zu erfahren, ob die Saiten die Stimmung behalten oder nachlaſſen (ſich wieder verſtimmen, ſich verziehen).

c) Die Stimmwirbel drehe man jederzeit langſam und gleichförmig um, und hüte ſich, ſie vor=, rück= oder ſeitwärts zu drücken: denn geſchiehet dies, ſo ziehet ſich der Wirbel gemeiniglich wieder in ſeine vorige Stelle zurück; und die Saite iſt von neuem verſtimmt; überdies erweitert man durch ſolches Biegen nach einer Seite hin die Löcher der Wirbel ſo, daß dieſe nicht mehr feſtſtehen. In dieſer Abſicht, wie auch, weil man ſo jede leiſe Rückung des Wirbels am beſten fühlt, ihn am leichteſten handhaben und ſein losdrehen am ſicherſten vermeiden kann — liege die Hand immer feſt auf dem Stimmhammer. Iſt ein Wirbel ganz herauszunehmen, ſo drehe man ihn einigemal von der Rechten zur Linken um, ohne jedoch, aus dem letzten der angeführten Gründe, ihn ſeitwärts zu bewegen. Einer Zange ſich dabey zu bedienen, iſt theils unnöthig, weil der ſchraubenförmige Wirbel ſich ſchon mit dem Stimmhammer herausnehmen läßt, theils nachtheilig, weil man ihn mit der Zange zu leicht ſeitwärts biegt. Iſt der Wirbel eingeroſtet und man reicht mit dem Stimmhammer nicht aus, ſo bediene man ſich ſtatt der Zange, lieber eines kleinen Schraubenſtockes, womit man eben ſo leicht drehen, als ziehen kann.

d) Beym Aufziehen einer Saite ſehe man darauf, daß ſie auf den Wirbel nicht unordentlich gewunden werde, ſondern durchaus ſpiralförmig zu liegen komme. (Man ſehe Fig. 3., wo bey a. die Saite tief aufgewunden iſt, damit ſie, bey b. höher auf den Steg zu liegen komme, wodurch ſie mehr angeſpannt und fähig wird, einen beſſern Ton zu geben.) Den Wirbel ſchlage man nicht zu tief ein; es iſt hinlänglich, wenn ihn die angezogene Saite nicht drehen kann.

e) Man verſchiebe das Aufziehen einer geriſſenen Saite nicht, denn die einzelne Saite kann weder den Anſchlag des Hammers aushalten, noch von dem keilförmigen Dämpfer gehörig gedämpft werden. Eben ſo verfahre man beym Klavichord, wo die einzelne Saite für den Druck der Tangente zu ſchwach iſt. Auch ſehe man bey letzterem Inſtrumente darauf, daß die Saite genau wieder durch die Tuchſchleifen gezogen werde, wie ſie vorher lag; weil, wenn man z. B. die eine der zu Einem Tone gehörigen Saiten durch das Tuch ziehen, die andere darüber hinlaufen laſſen wollte, die eine höher als die andere zu liegen käme, und folglich der gleichzeitige Anſchlag beyder unmöglich würde. Zum Aufziehen der Saite auf dem Klavichord bediene man ſich eines Eiſen= oder Meſſingdrahtes, in deſſen eines Ende ein Häkchen gefeilet iſt. An dieſen hänge man das Ohr der Saite und ziehe ſie ſo durch die Tuchſtreifen (Man ſehe Figur 5. dieſen Draht mit ſeinem Häkchen und der daran hängenden Saite). Uebrigens laſſe man nicht aus der Acht, die aufzuziehende Saite durch ein Stückchen weiches Leder zu ziehen, damit ſie rein und glatt werde.

§. 16.

Um ein Inſtrument in gutem Zuſtande zu erhalten, beobachte man, außer dem Angegebenen, noch Folgendes:

a) Das Inſtrument ſtehe immer in gleicher Temperatur, weder zu warm, noch zu kalt, werde nicht der Zugluft, und noch weniger der Feuchtigkeit ausgeſetzt, was auf einen ſo zuſammengeſetzten Körper allezeit mehr oder weniger nachtheiligen Einfluß haben muß; man laſſe daher auch nie ein Inſtrument in einem Zimmer ſtehn, deſſen Fußboden durch Waſſer gereinigt wird **).

---

*) Eine beſondere Rückſicht iſt zu nehmen, wenn das Pianoforte zur Begleitung von Blasinſtrumenten hinaufgeſtimmt werden ſoll. Die Saiten laſſen nehmlich immer ein wenig nach, und werden tiefer im Ton, die Blasinſtrumente werden, von der Wärme beym Gebrauch, ein wenig höher: man ſtimme das Pianoforte deswegen ein wenig höher, als jene Inſtrumente vor dem Gebrauch ſtehen.

**) Sehr richtig und beherzigenswerth iſt auch die Bemerkung des Herrn Röllig im 5ten Jahrgang der allgem. muſikaliſchen Zeitung S. 801 — 803, daß das Inſtrument heller und ſchöner klinge, wenn der Fußboden, worauf es ſtehet, hohl iſt. Man ſehe die angezogene Stelle nach, wo Hr. R. ſeine eigenen Beobachtungen und Verſuche, und auch Anweiſung giebt, wie man davon Nutzen ziehen könne.

b) Iſt der Reſonanzboden oder Stimmſtock vom Staube zu reinigen, ſo geſchehe das nicht durch Blaſen mit dem Munde, ſondern vermittelſt eines kleinen Blaſebalgs, weil ſonſt die Saiten leicht anlaufen und roſten.

c) Man beläſtige das Inſtrument nicht mit Büchern, Muſikalien u. dgl. Beym Gebrauch ſehe man darauf, daß nicht kleine harte Körper — z. B. vom Wachslicht beym Spielen an Abenden, Stecknadeln u. ſ. w. — auf den Reſonanzboden, oder zwiſchen die Taſten fallen: dort entſtehet ſonſt Ziſchen und Knarren, hier Stockung der Taſten.

d) Wird es nöthig, beym Pianoforte die ganze Klaviatur herauszunehmen, ſo gehe man dabey mit aller Vorſicht zu Werke, indem ſehr leicht, beym Herausnehmen oder Hineinſchieben, etwas verbogen oder zerbrochen werden kann — weshalb dies Geſchäft auch der, welcher nicht gut damit umzugehen weiß, beſſer einem geſchickten Inſtrumentmacher überläßt.

c) Um das Inſtrument vor Staub, Einfluß der Witterung ꝛc. zu verwahren, bediene man ſich einer Decke von Tuch oder weichem Leder.

Erſtes Kapitel.

Von den Taſten und Noten, und was zu beyder Kenntniß gehört.

§. 1.

Taſten (Klaves) nennt man bekanntlich die ſchmalen Holzſtreifen, die, wie Hebel, wenn ſie berührt werden, hinten auffſteigen, und ſo entweder durch den Druck, (wie beym Klavichord,) oder durch den Schlag eines Hammers, (wie beym Pianoforte,) die Saiten erklingen machen. Die längern und tiefer liegenden Taſten nennt man Unter-, die kürzern und höher liegenden, Obertaſten *). Erſtere werden durch die ſieben Buchſtaben und in folgender Ordnung bezeichnet: c, d, e, f, g, a, h; dieſe werden, je nachdem die Note, wodurch ſie bezeichnet werden, ein ♯ oder ein ♭ vorgezeichnet hat: cis, dis, fis, gis, ais, oder des, es, ges, as, b, genennt. Alle Taſten (Klaves) zuſammengenommen, heißen die Taſtatur, (Klaviatur,) in einzelnen Redensarten auch wohl, das Klavier. (So ſagt man: dieſe Orgel hat drey Klaviere) **).

§. 2.

Die Taſtatur wird in Oktaven abgetheilt. Der Ausdruck, Oktave, bezeichnet alle diejenigen Unter- und Obertaſten, welche zwiſchen zwey Taſten gleiches Namens liegen — z. B. alle zwiſchen C und c. Sonſt verſtehet man auch unter Oktave die beyden, nach der Tonleiter um ſieben Stufen von einander liegenden Töne gleiches Namens allein — z. B. C und c.

§. 3.

Jede Oktave hat, zu leichterer Unterſcheidung, ihre beſondere Benennung. So werden, z. B. auf einem Klavier von fünf Oktaven, die Töne vom erſten C bis zum nächſtliegenden H, von der linken zur Rechten, zur großen Oktave gezählt; die, vom zweyten c bis zum nächſten h, zur kleinen oder ungeſtrichenen; die, vom dritten c bis zum nächſten h, zur eingeſtrichenen (einmalgeſtrichenen); die, vom vierten c bis zum nächſten h, zur zweygeſtrichenen (zweymalgeſtrichenen); und die vom fünften c zur dreygeſtrichenen (dreymalgeſtrichenen) ***). Alle Töne unter dem großen C heißen Kontratöne. Man wird ſich dieſe Unterſcheidungen und auch die zu ihrem Behuf erfundenen Kunſtwörter leichter merken, wenn ſie durch Buchſtaben angezeigt werden, was auch darum gut iſt, weil man ſie in Schriften, wo man ſie nicht mit ihren Noten ausdrückt, alſo bezeichnet. Hier iſt das Schema:

*) Die Untertaſten ganze, die Obertaſten halbe Töne zu nennen, iſt falſch, indem man unter ganzen und halben Tönen etwas ganz anderes verſtehet, wie weiter unten gezeigt wird. Daß in der Einleitung manches Wort iſt gebraucht worden, das nun erſt oder in der Folge erklärt wird, kann dem Verfaſſer darum nicht vorzuwerfen zu ſeyn, weil die Einleitung denn doch zunächſt den Lehrer oder die Aeltern des Zöglings angehet, von denen ſich vorausſetzen läßt, daß ſie jene Worte verſtehen.

**) Die Benennung Griffbret iſt weniger paſſend, weil dies eigentlich nur den Streichinſtrumenten zukömmt.

***) Dieſe Benennungen ſtammen noch aus Zeiten, wo man keine Noten hatte, ſondern nur mit Buchſtaben die Töne andeutete. Damals war ſie ſehr zweckmäßig. Jetzt wäre es natürlicher und keine Verwirrung zu beſorgen, wenn man, ſtatt große Oktave, erſte, ſtatt kleine, zweyte u. ſ. w. ſagte.

Kontratöne:	Große Oktave:	Kleine Oktave:
F. G. A. H.	C. D. E. F. G. A. H.	c. d. e. f. g. a. h.

Eingeſtrichene Oktave:	Zweygeſtrichene Oktave:	Dreygeſtrichene Oktave:
$\bar{c}$. $\bar{d}$. $\bar{e}$. $\bar{f}$. $\bar{g}$. $\bar{a}$. $\bar{h}$.	$\bar{\bar{c}}$. $\bar{\bar{d}}$. $\bar{\bar{e}}$. $\bar{\bar{f}}$. $\bar{\bar{g}}$. $\bar{\bar{a}}$. $\bar{\bar{h}}$.	$\bar{\bar{\bar{c}}}$. $\bar{\bar{\bar{d}}}$. $\bar{\bar{\bar{e}}}$. $\bar{\bar{\bar{f}}}$. $\bar{\bar{\bar{g}}}$. $\bar{\bar{\bar{a}}}$. $\bar{\bar{\bar{h}}}$.

§. 4.

Noten heißen, im engern Sinne des Worts, alle ſchriftliche Bezeichnungen der Töne an ſich; im weitern Sinne begreift man auch noch die Schlüſſel, Pauſen, Punkte und andere Notenſchriftzeichen mit darunter. In Deutſchland und dem nördlichen Europa überhaupt werden die Noten, wie oben angegeben iſt, mit den Buchſtaben: c. d. e. f. g. a. h.; in Italien, Frankreich und dem ſüdlichen Europa überhaupt, mit den Sylben

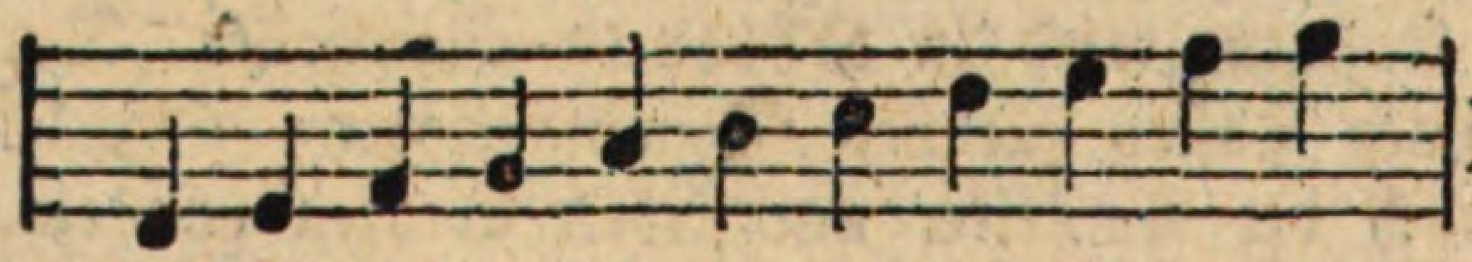
ut. (oder do.)	re.	mi.	fa.	sol.	la.	si.
c.	d.	e.	f.	g.	a.	h.

bezeichnet.

§. 5.

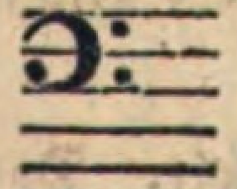
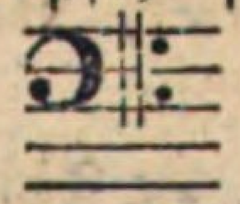
Die Höhe oder Tiefe der Töne wird durch die Stelle beſtimmt, die ſie auf dem Notenplane (Linien- oder Noten-Syſteme,) einnehmen. Dieſer Notenplan beſtehet zunächſt aus fünf über einander gezogenen Parallel-Linien: die Noten werden ſowohl auf, als zwiſchen die Linien geſchrieben. Der Raum zwiſchen den Linien führt den Namen Spatium, und da man die Folge der Töne mit einer Leiter (scala) verglichen und auch darnach benannt hat, heißt man den Abſtand der einen Note von der andern, eine Stufe.

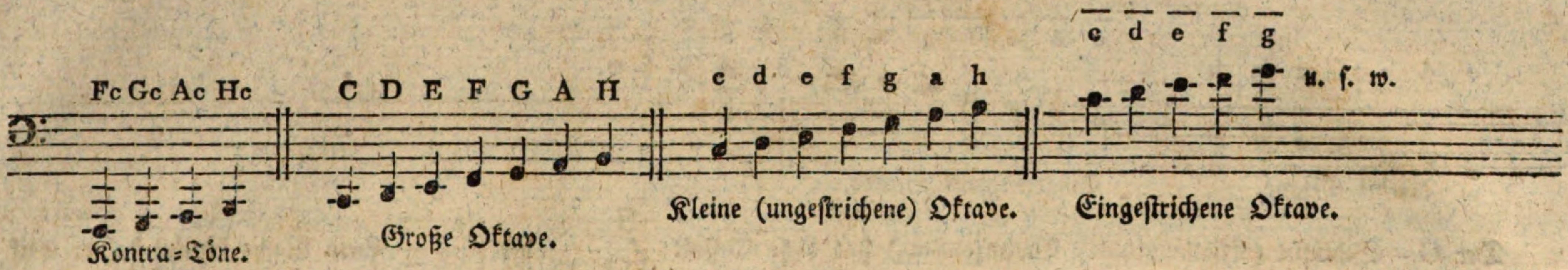
§. 6.

Da auf dieſem Linienſyſteme nur für eilf Tonſtufen Raum iſt, (als ) ſo ſetzt man, um höher oder tiefer liegende Töne anzuzeigen, dieſen Linien noch andere Nebenlinien bey, die man, der Deutlichkeit wegen, für jede Note abgeſondert, (auch wohl mit ſtärkern Strichen,) ſchreibt, z. B.

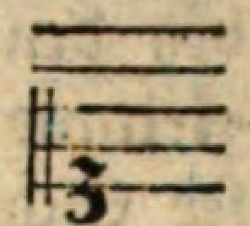
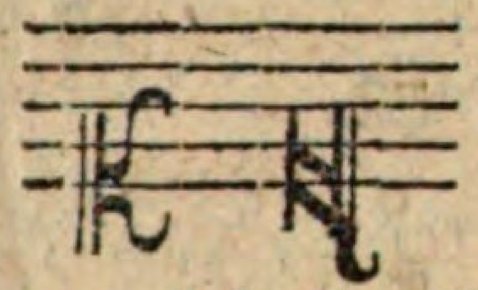
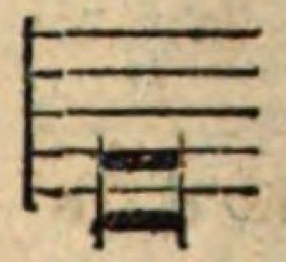
§. 7.

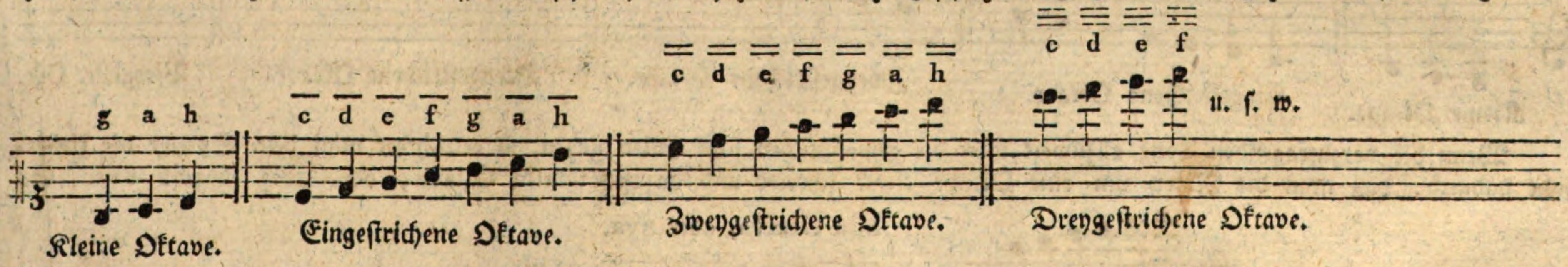
Durch Hülfe dieſer Nebenlinien könnten nun zwar alle Töne vorgeſtellt werden; es würde aber das Leſen der Noten ungemein erſchweren, wenn man, z. B. die tiefſten Töne nur durch ſie andeuten wollte. Dieſem abzuhelfen, bedient man ſich der Schlüſſel, d. h. der Zeichen, wodurch man angibt, in welche Region die verzeichneten Töne gehören. Man findet dieſe Zeichen gleich beym Anfange der Muſikſtücke. Es gibt deren drey: den F-, C- und G- Schlüſſel.

Der F-Schlüſſel (Baßſchlüſſel, Baßzeichen,) wird zur Bezeichnung der Töne aus der tiefern Region gebraucht. Er hat dieſe Geſtalt:  oder  und ſein Name kömmt daher, weil die Linie, wo er ſtehet, das f der kleinen (ungeſtrichenen) Oktave iſt. Folgenden Umfang von Tönen bezeichnet man in der Regel damit:

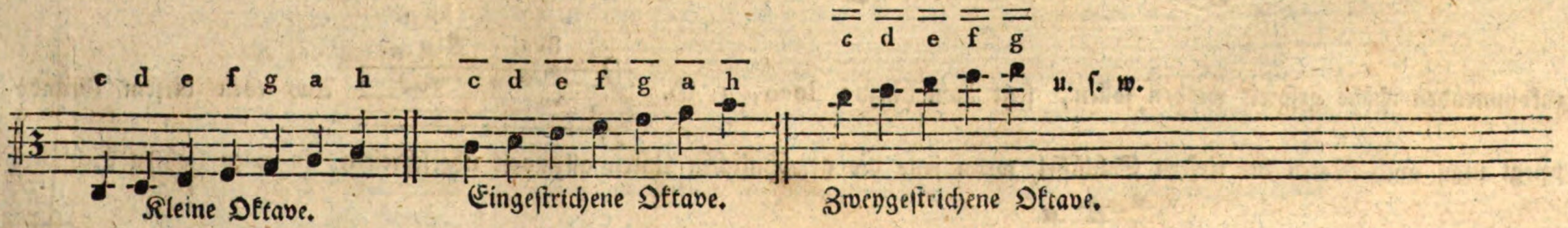


Mit ihm bezeichnet man die Noten der linken Hand auf dem Klaviere, (Ausnahmen lehret die Folge,) der Baßſingſtimme, und aller Baßinſtrumente, auch der Pauken. (Wenn bey dem Wald= und Baſſethorn Töne der tiefern Region vorkommen, ſo bedienet man ſich auch da des Baß=Schlüſſels.)

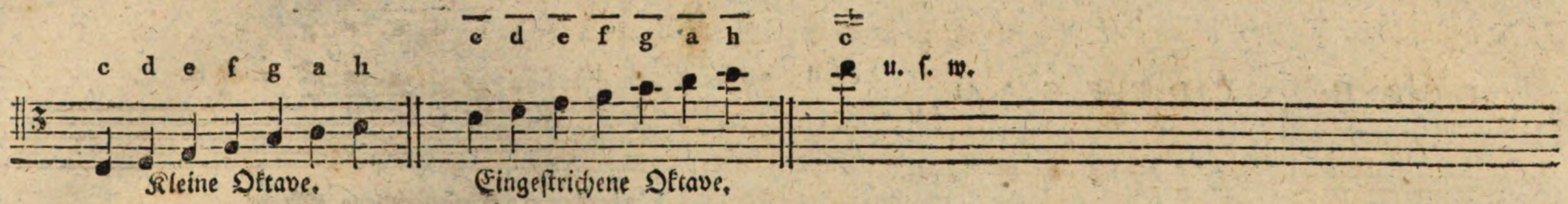
Der C – Schlüſſel wird zur Bezeichnung der Töne aus der mittlern Region gebraucht. Er hat dieſe Geſtalten:   bey den Alten auch  und ſein Name kömmt daher, weil die Linie, wo er ſtehet, das c der einmalgeſtrichenen Oktave iſt. Zu noch mehrerer Bequemlichkeit der Sänger und Inſtrumentiſten gibt man ihm verſchiedene Stellen. Stehet er auf der erſten (unterſten) Linie, ſo heißt er Diskant= (Sopran=,) auch wohl Klavierſchlüſſel — letzteres, weil man ſonſt in ihm für die rechte Hand des Klavierſpielers ſchrieb, was jetzt nicht mehr geſchiehet. Folgende Töne gehören in ſeine Region:

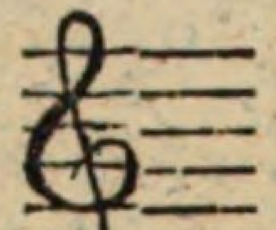
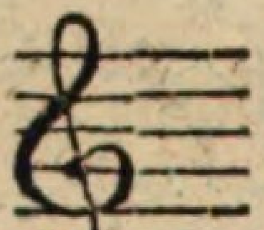


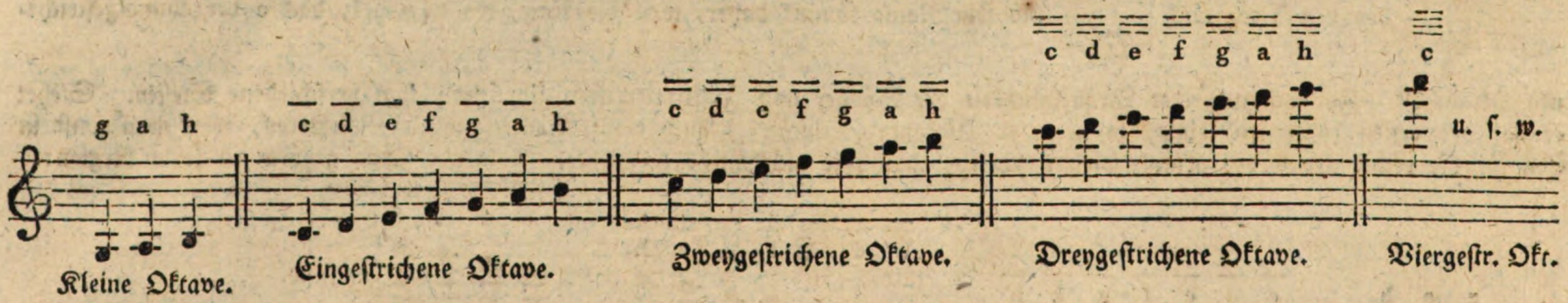
Stehet er auf der dritten (mittlern) Linie, ſo heißt er Alt=Schlüſſel, und wird den Noten der Altſingſtimme, der Bratſche oder Viola und der Alt=Poſaune (aus jener Region,) vorgeſetzt. Man bezeichnet mit ihm folgende Töne:



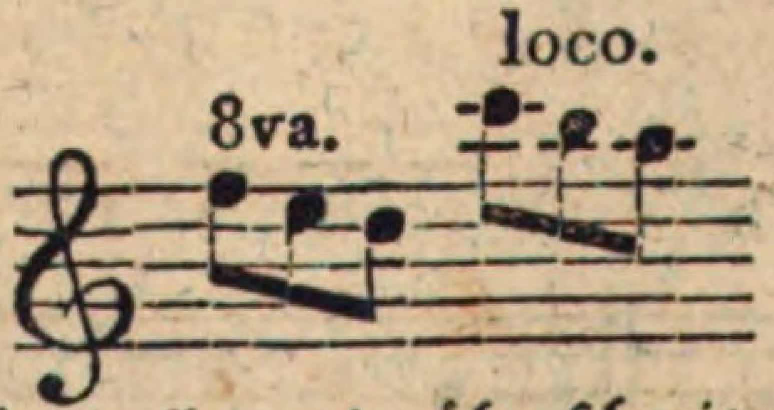
Stehet er auf der vierten Linie, (von unten) ſo heißt er Tenorſchlüſſel. Man bedienet ſich ſeiner bey den Noten der Tenorſingſtimme, der Tenor=Poſaune, und wenn gewiſſe Baßinſtrumente — wie das Violoncell oder der Fagott — beträchtlich über die Noten der gewöhnlichen fünf Linien aufſteigen. Sein Umfang beherrſcht dieſe Töne:

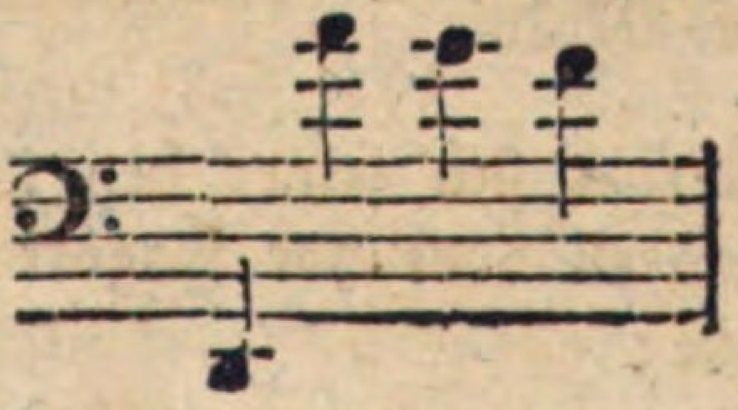


Der G – Schlüſſel (Violinſchlüſſel, Violinzeichen,) hat dieſe Geſtalt:  oder  Sein Name kömmt daher, weil die Note, wo ſein Punkt oder Ring ſtehet, das g der einmalgeſtrichenen Oktave iſt. Man bedienet ſich ſeiner nicht nur bey der Violin, der Flöte, Hoboe, Klarinette, Trompete, Guitarre, Mandoline, bey dem Baſſethorn, Waldhorn ꝛc. ſondern auch bey den Noten für die rechte Hand des Klavierſpielers, ja zuweilen auch für die Sopranſingſtimme, beſonders wo ſie die Begleitung eines Inſtruments im Violinſchlüſſel hat, um die Ausführung dem, der zugleich ſingt und ſpielt, zu erleichtern. Dieſer Schlüſſel bezeichnet folgende Töne:



Wenn die vorzutragenden Töne allzuweit über die gewöhnlichen fünf Linien gehen, ſo erleichtert man dem Spieler die Ueberſicht dadurch, daß man die Noten um eine Oktave tiefer ſchreibt und dazuſetzt: alla Ottava, oder auch kürzer: 8va. So ſchreibt man z. B. anſtatt alſo:

und wo die Noten wieder in der ihnen eigentlich zukommenden Höhe geſpielt werden ſollen, ſetzt man hinzu: loco, z. B. 

Aus eben dieſem Grunde pflegt man auch Noten der tiefern Schlüſſel, wenn jene die gewöhnlichen Linien allzuweit überſchreiten, in einen höhern Schlüſſel umzuſetzen: z. B. anſtatt  alſo

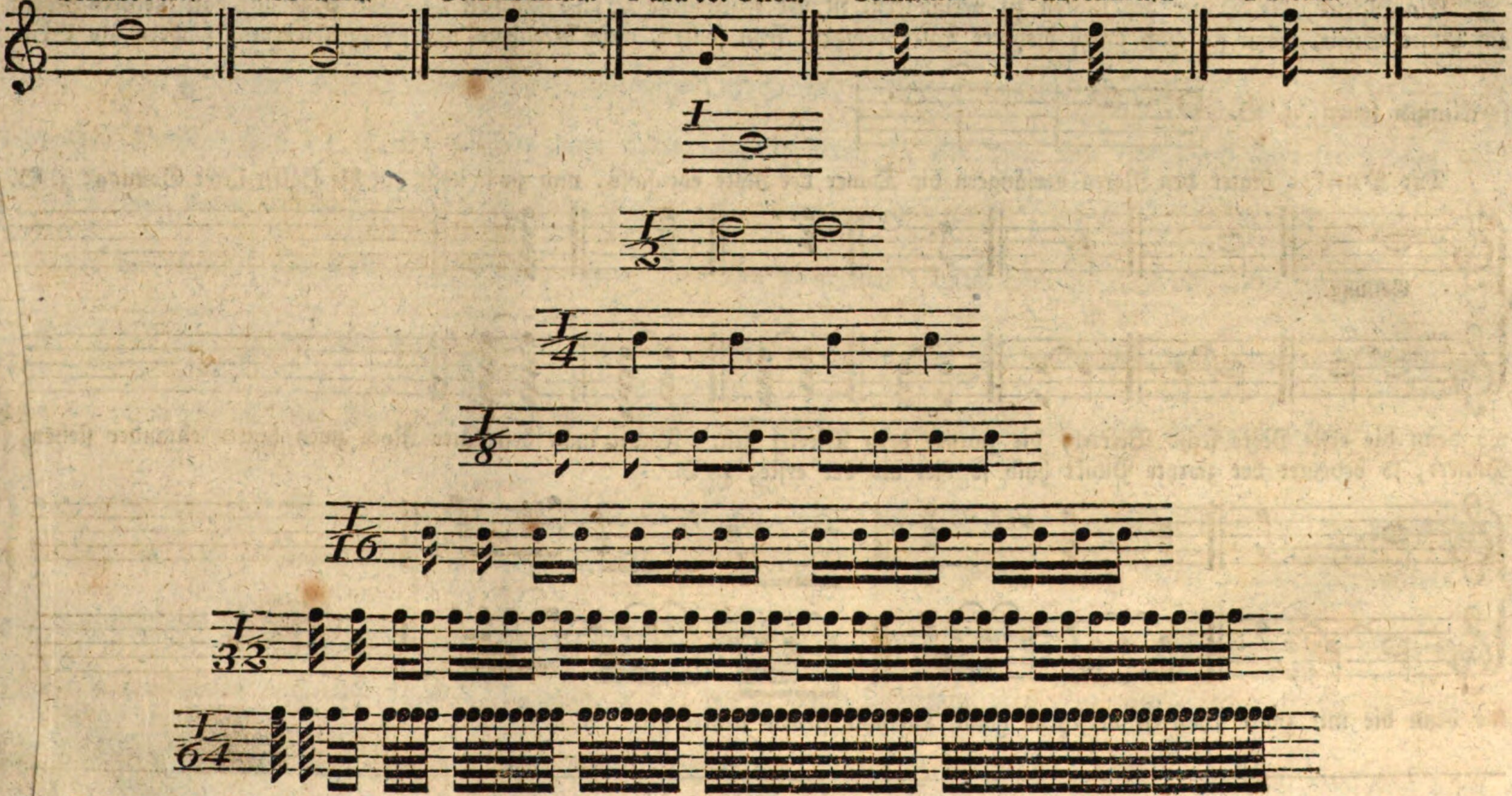
Zweytes Kapitel.

Von der Geltung der Noten in Anſehung der Zeit, wie auch von den Punkten und Pauſen.

§. 1.

Die Geltung der Noten in Anſehung der Zeit (ihre Dauer) wird durch ihre Form beſtimmt. Die Form der in der jetzigen Muſik gebräuchlichen Noten iſt folgende:

Ganze Taktnote	Halbe Taktnote	Viertelnote	Achtelnote	Sechszehntheil	Zwey-unddreißigtheil	Vier-undſechszigtheil
Semibrevis.	Minima.	Semiminima.	Fusa od. Unca.	Semifusa.	Subsemifusa.	Fusella.



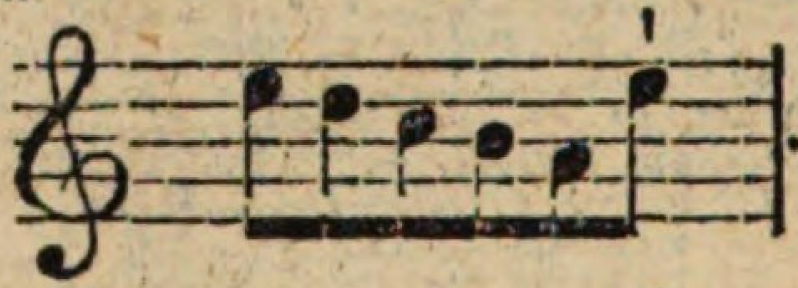
Die Geltung lehrt ſchon ihr Name.

§. 2.

Man ziehet die Achtel, Sechzehntheile ꝛc. zuſammen, wenn ſie im Vortrage mehr zuſammengezogen werden ſollen, (in der Inſtrumentalmuſik wohl auch der leichtern Ueberſicht wegen;) im Geſange will man damit zugleich andeuten, daß alle zuſammenge-

zogenen Noten auf Eine Sylbe des Textes kommen ſollen, z. B.

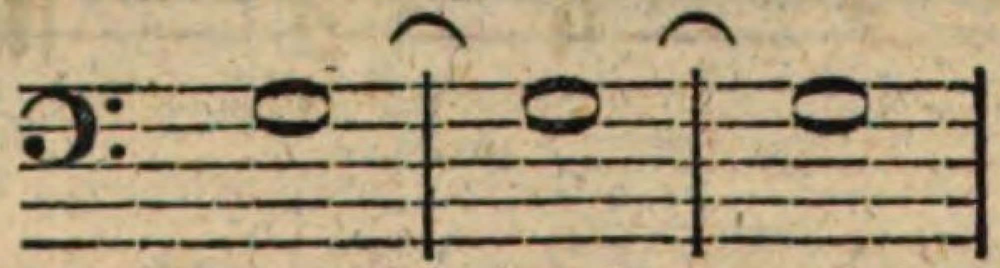
Sollen einzelne von einer ſolchen Reihe Noten kurz abgeſtoßen werden, ſo bezeichnet man ſie mit einem Strich, (stoccato) z. B.



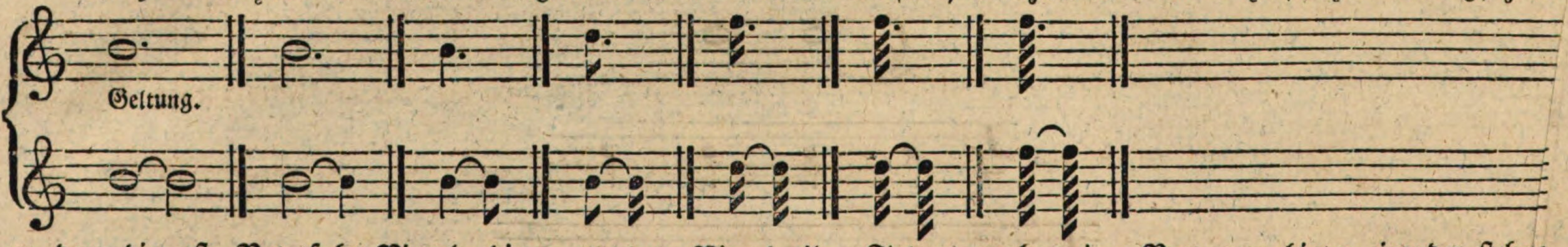
. Daſſelbe will man anzeigen, wenn man nach einer ſolchen verbundenen Notenreihe einzelne Noten abgeſondert ſchreibt, z. B.

§. 3.

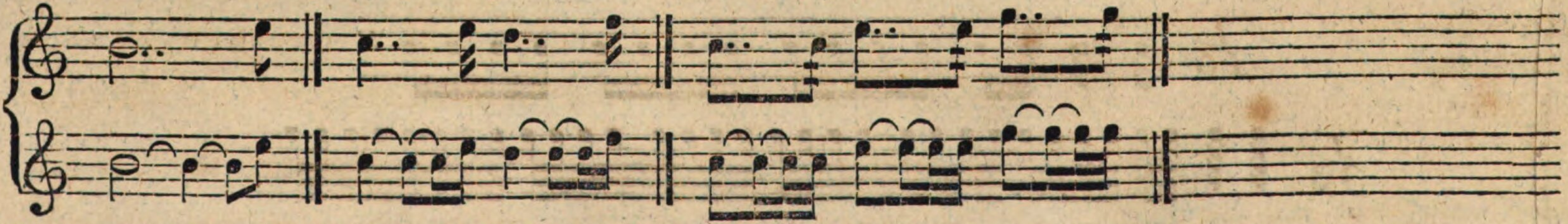
Ein Mittel, die Dauer der Noten zu verlängern, iſt der ſogenannte Bindebogen *). Er zeigt an, daß mehrere Noten auf Einer Stelle, wenn ſie auch durch mehrere Takte vertheilt ſeyn ſollten, nicht beſonders angeſchlagen werden, ſondern als Eine fortklingen ſollen; z. B.



Die Punkte hinter den Noten verlängern die Dauer der Note ebenfalls, und zwar noch um die Hälfte ihrer Geltung; z. B.



wo denn die erſte Note ſechs Viertel, die zweyte drey Viertel gilt. Findet man bey einer Note zwey hinter einander ſtehende Punkte, ſo bedeutet der zweyte Punkt halb ſo viel als der erſte; z. B.

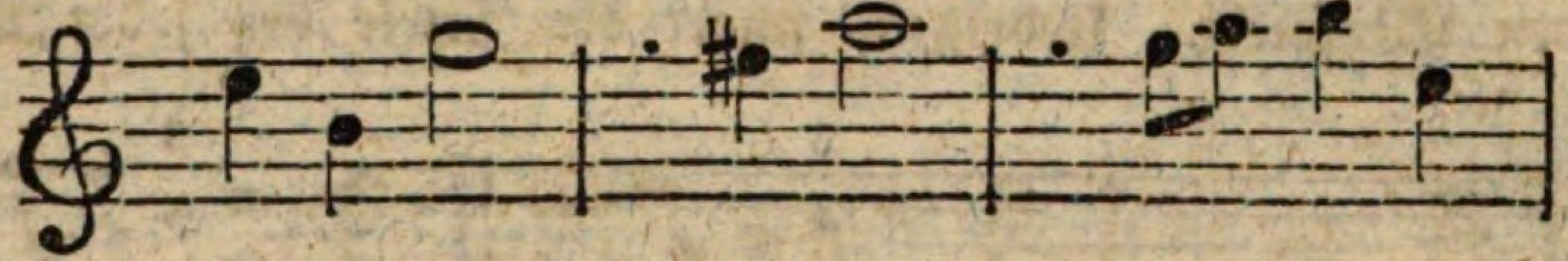


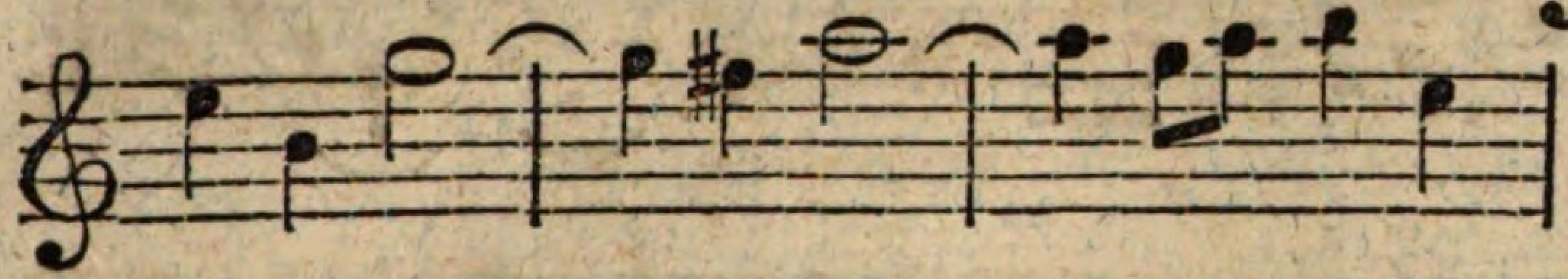
wo denn die mit zwey Punkten verſehene halbe Taktnote ſieben Achtel gilt **).

---

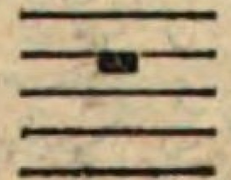
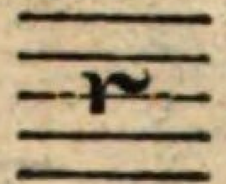
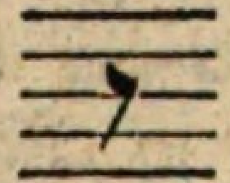
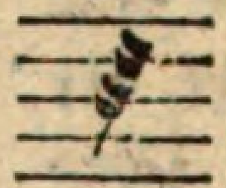
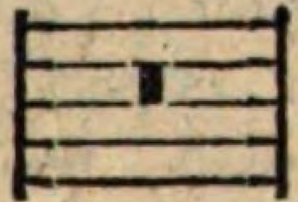
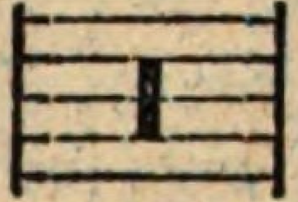
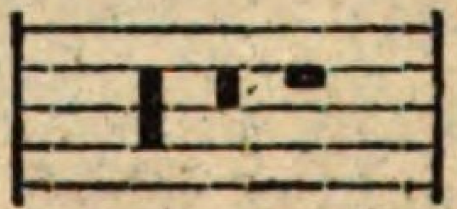
*) Er iſt verſchieden vom Schleifbogen. Man ſehe den 3. §. des 5. Kapitels.

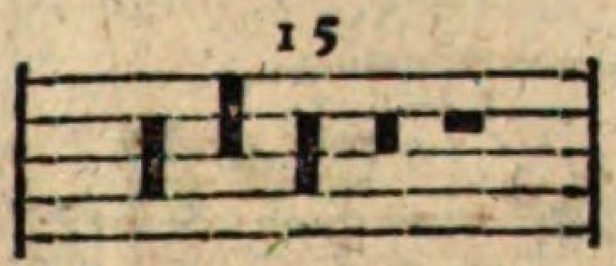
**) Von anderm Gebrauch der Punkte wird im 4. und 5. §. des 5. Kapitels gehandelt.

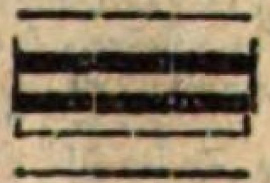
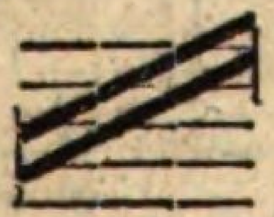
Viele Komponiſten bedienen ſich des Punktes auch da, wo eigentlich (im ſtrengen Satze, der darum auch die gebundene Schreibart heißt,) ein Bogen ſtehen ſollte; z. B.  anſtatt:



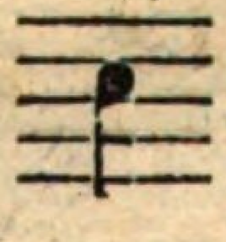
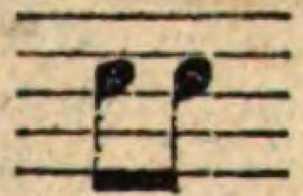
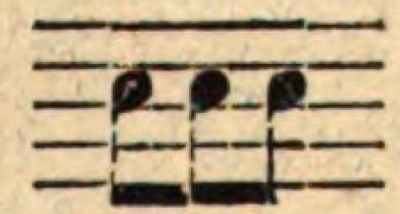
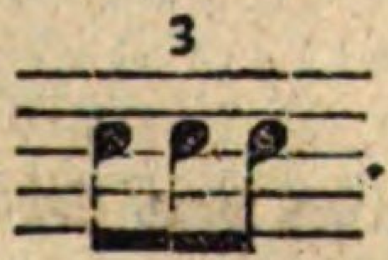
§. 4.

Wenn der Spieler eine Zeitlang keine Töne angeben ſoll — z. B. wenn er während des Spiels der Einen Hand auf dem Klaviere, mit der andern ruhet — ſo ſchreibt man ihm Pauſen (Schweigezeichen) vor; ihre Geltung in der Zeit, ſo wie ihre Namen, beziehen ſich auf die Geltung und Namen der Noten:  ganze Takt-Pauſe, halbe Takt-Pauſe,  Viertel-Pauſe,  Achtel-Pauſe, Sechzehntheil-Pauſe, Zweyunddreyßigtheil-Pauſe,  Vierundſechzigtheil-Pauſe. Soll der Spieler mehrere ganze Takte lang pauſiren, ſo gibt man ihm dies durch folgende Zeichen an:  Zwey Takte Pauſe,  Vier Takte Pauſe, und zuſammengeſetzt, z. B.  ſieben Takte Pauſe.

Um dem Spieler das Zuſammenzählen bey vielen Taktpauſen zu erſparen, pflegt man die Zahl der Takte darüber zu ſetzen: 

Iſt die Zahl der Taktpauſen ſehr beträchtlich, ſo erſpart man ſich auch wohl dieſe einzelnen Zeichen, und ziehet ſie zuſammen in dieſe Figur:  oder  wo man aber nothwendig die Zahl beyſetzen muß *).

§. 5.

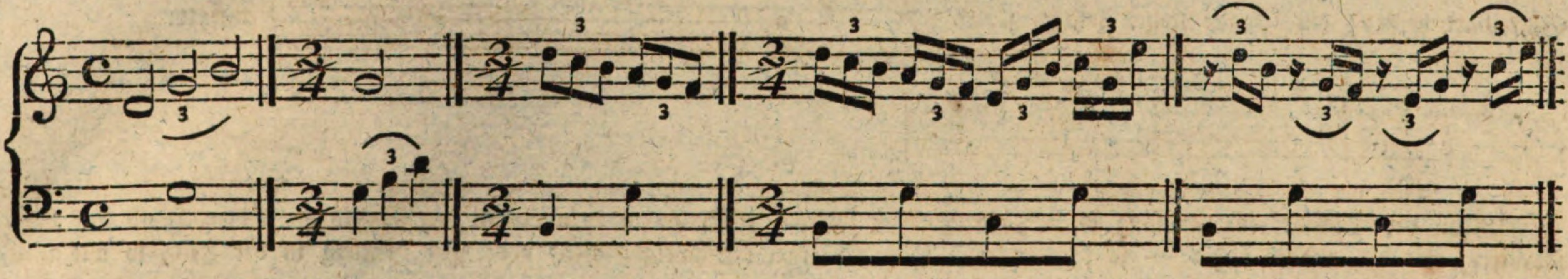
Oft wird aber auch eine Note in drey gleiche Theile zertheilt, welche dann zuſammen Triole genennet werden, und welche in der Zeit nicht länger dauern darf, als wenn jene Note in zwey gleiche Theile zerlegt worden wäre; z. B.  zerlegt in zwey gleiche Theile:  zerlegt in drey gleiche Theile:  (Triole). Dies Beyſpiel zeiget auch, daß dieſe Eintheilung an den Noten ſelbſt nicht beſonders bezeichnet werde; um ſie jedoch bemerkbar zu machen, ſetzt man gewöhnlich die Zahl 3 darüber: 

. Wo dieſe Eintheilung von ſelbſt leicht in die Augen fällt, laſſen die Komponiſten dieſe Zahl wohl auch weg:

---

*) Da die Geltung der Pauſen ſich allezeit nach der Taktart richtet, und mithin z. B. eine ganze Taktpauſe auch zwey Viertel, drey Achtel u. dgl. bedeuten kann, wenn nehmlich das Stück in dieſer Taktart geſchrieben iſt, ſo werden dieſe Zeichen veränderliche Pauſen genannt.

ſie iſt aber, Verwirrung zu vermeiden, am nothwendigſten, wo Pauſen mit in dieſe Triolen einzutheilen ſind, wie in dem letzten der ſogleich zu gebenden Beyſpiele. Uebrigens findet die Triole bey jeder Notengattung Statt; wie:

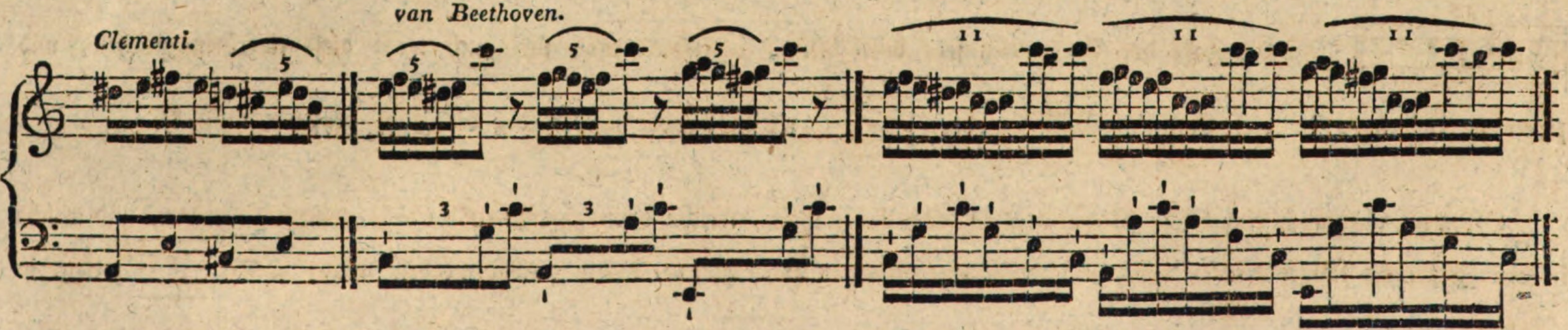


§. 6.

Wenn eine Note in ſechs gleiche Theile getheilt wird, ſo nennt man dieſe ſechs Noten eine Sextole. Die Eintheilung iſt nach Art der Triolen, auch pflegt man hier die Zahl 6, wie dort 3, hinzuzuſetzen: aber im Vortrage klingt die Sextole nicht, wie zwey Triolen, ſondern als in ſich gerundet — ſo zwar, daß bey der Triole die erſte der drey Noten gelinde accentuirt wird, und bey der Sextole auch nur die erſte von ſechs Noten *).

§. 7.

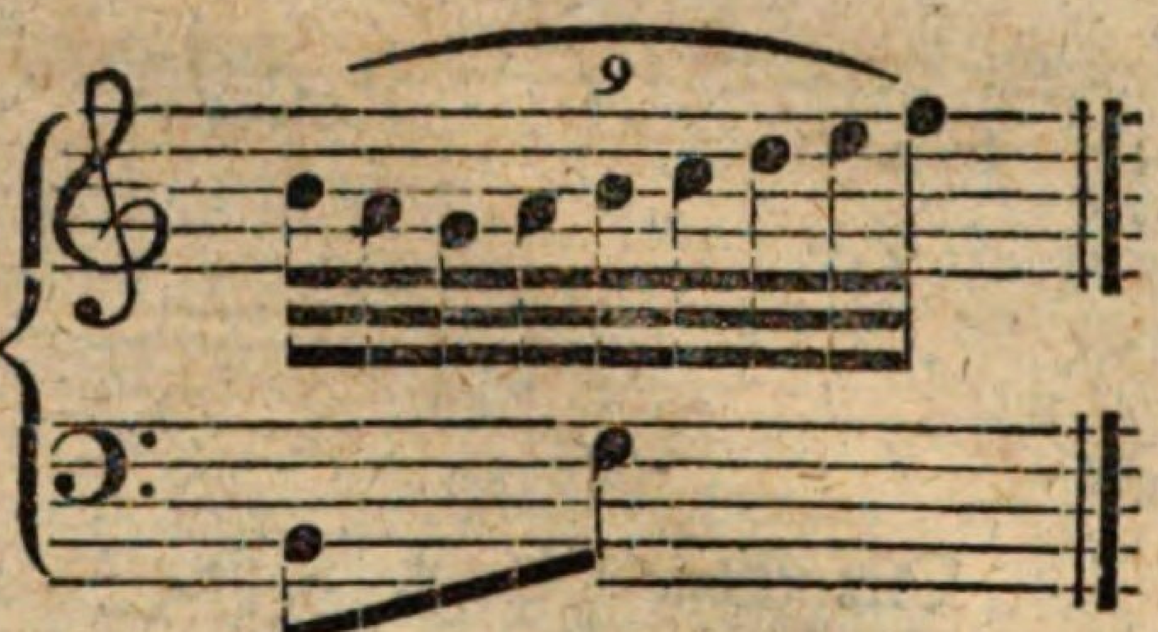
Wenn eine Note — welches jedoch ſeltener geſchiehet — in 5, 7, 9, 10, 11, 13 und mehrere Noten getheilt wird, ſo nennt man eine ſolche Figur nach der Zahl ihrer Noten Quintole, Septimole, Decimole ꝛc.



Man

*) Man mache den Unterſchied in Beyſpielen hörbar, wie: da dieſer Lehrſatz dem Schüler ſchwer wird, wenn man ihm nicht durch das Gehör zu Hülfe kömmt. Deshalb iſt auch jene Bemerkung über den Vortrag der Triole und Sextole hier vorausgenommen worden.

Man ziehet in der Schreibart alle dieſe Noten zuſammen und ſetzt die Zahl darüber; z. B.

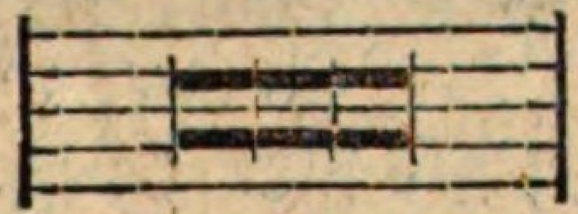


welche 9 Noten nur ein Viertel dauern. Wo aber dieſe Figuren, wie meiſtens, nur Verzierungen ſind, ſollte man ſie nur mit kleinen Noten bezeichnen, wie es auch in ſorgfältiger geſchriebenen Kompoſitionen geſchiehet; z. B.:

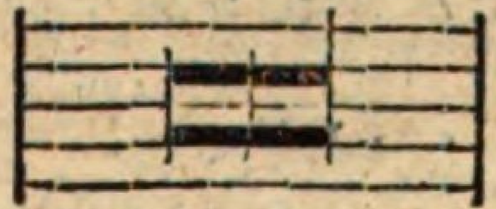
nicht:

§. 8.

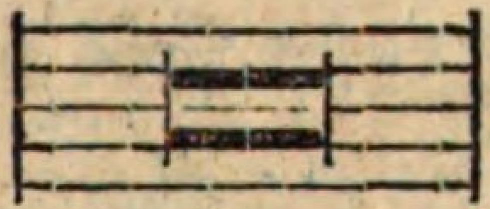
In der ältern Notenſchrift giebt es noch eine Gattung der Noten, deren man ſich jetzt nur ſelten, etwa in Chorälen und Stücken der ſtrengen Schreibart bedienet, und wo die Noten über die ganzen Takte verlängert werden. Dies iſt ihre Geſtalt:



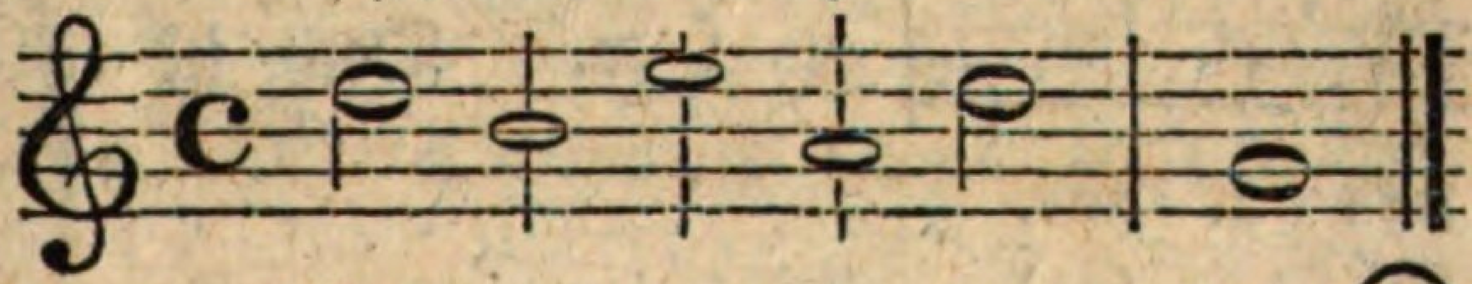
(heißt maxima, die längſte, und dauert 8 Takte;)



(heißt longa, die lange, und dauert 4 Takte;)



(heißt brevis, und dauert zwey Takte). Auch findet man bey ältern Komponiſten dieſe Schreibart:



wo der Taktſtrich mitten durch die Note läuft, welches Beyſpiel alſo vorgetragen wird:

Drittes Kapitel.

Von den Verſetzungszeichen.

§. 1.

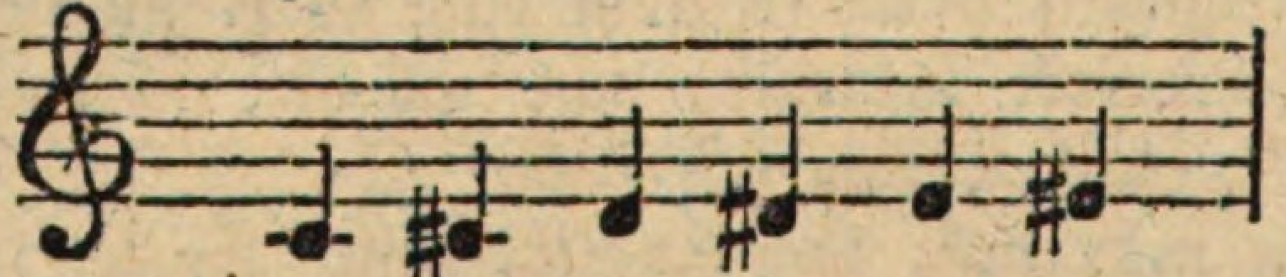
Die Töne: c. d. e. f. g. a. h. werden natürliche, urſprüngliche, unabhängige, genannt. Jeder dieſer Töne kann durch gewiſſe Verſetzungszeichen um einen halben Ton erhöhet oder erniedrigt werden. Ein halber Ton iſt der *), den die, dem Tone, welchen man als Maaßſtab annimmt, nächſte Taſte angiebt, mag ſie eine Ober- oder Unter-Taſte ſeyn, und mag man hinauf- oder herab-zählen. Z. B. von c iſt, herabgezählt h, hinaufgezählt cis die nächſte Taſte: von h zu c iſt ein halber Ton, von c zu cis iſt ein halber Ton.

§. 2.

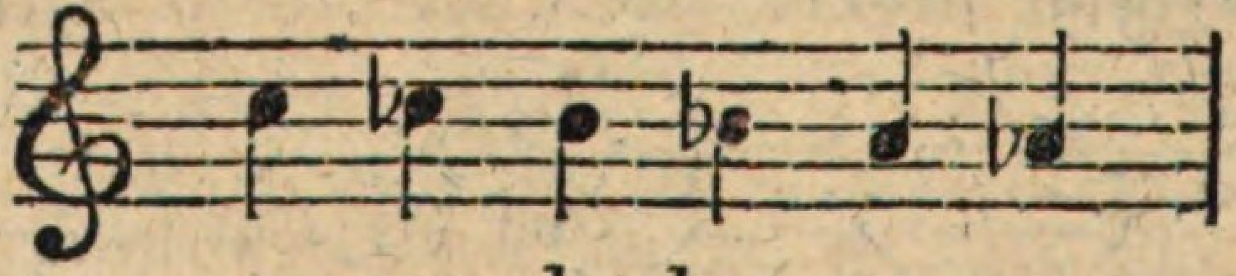
Es giebt zwey Arten der Verſetzungszeichen: einfache und doppelte.

§. 3.

Einfache Verſetzungszeichen ſind: das Kreuz (♯), italieniſch Diesis; das b, ital. b molle; das Wiederherſtellungszeichen, (♮) ital. be quadro.

a) Das Kreuz erhöhet die Note, vor welcher es ſtehet, um einen halben Ton. An den Namen dieſes Tons hängt man nun, wenn er durch das Kreuz erhöhet iſt, die Sylbe is; z. B.  u. ſ. w.

c. cis. d. dis. e. eis.

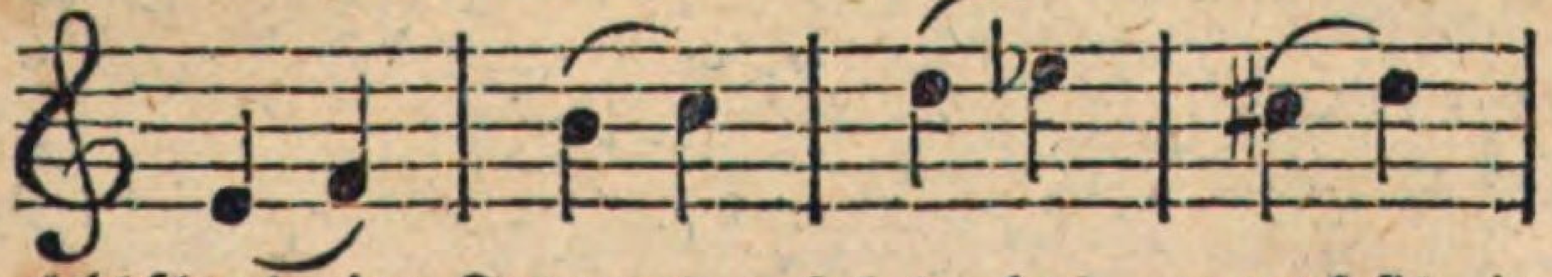
b) Das b erniedriget die Note, vor welcher es ſtehet, um einen halben Ton. An den Namen dieſes Tons hängt man nun, wenn er durch das b erniedrigt iſt, die Sylbe es, z. B.  u. ſ. w. Doch iſt es

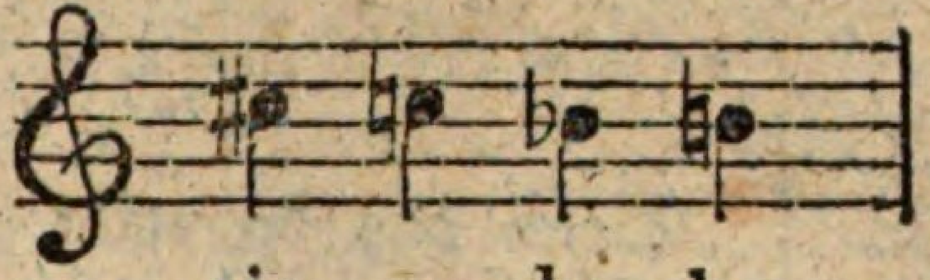
c. ces. h. hes a. aes.
(b) (as)

gewöhnlich, anſtatt hes, b, und anſtatt aes, as, zu ſagen.

---

*) Wenn die Note, mit welcher man bey der Fortſchreitung in halben Tönen den nächſten halben Ton bezeichnet, mit dem nächſtvorhergegangenen auf Einer Stufe des Notenplans ſtehet, nennet man ihn einen kleinen halben Ton; z. B. nimmt der halbe Ton aber eine andere Stelle auf dem Notenplan ein: ſo heißt er ein großer halber Ton; z. B.

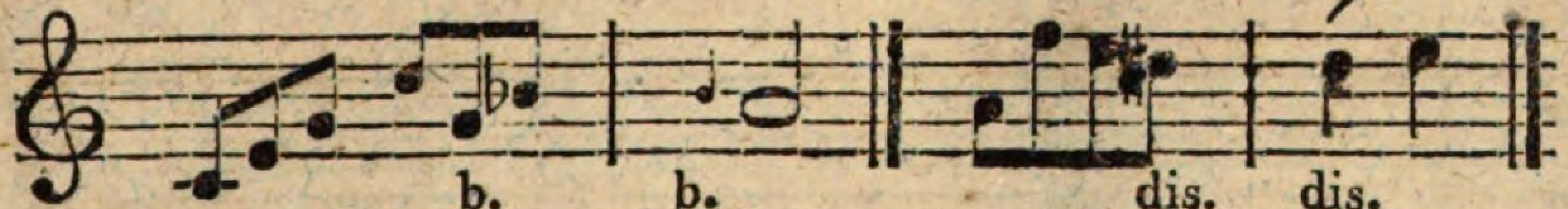
 Für den Klavierſpieler iſt dieſe bloße Notiz genug, da ihn, deſſen Inſtrument immer in gleichſchwebender Temperatur ſtehet, das, worauf ſich jene Unterſcheidung beziehet, gleichgültig iſt, und für ihn z. B. cis und des nur in der Schreibart verſchieden ſeyn kann. Nicht aus Nachgiebigkeit gegen die Klavierinſtrumente, ſondern weil die gleichſchwebende Temperatur die einzige iſt, wodurch die genaueſte Ausführung unſerer Muſik möglich wird, ſollten auch die andern Inſtrumentiſten und Sänger jene Unterſcheidung aufgeben, welche dann nur noch für den Komponiſten und Grammatiker von Bedeutung bliebe. Man ſ. Marpurg, üb. die Temperatur, Koch, Journal der Tonk. 1ſtes Stück, und muſik. Lexikon, S. 1558, Chladni, Akuſtik ꝛc.

c) Das ♮ hebt die Erhöhung oder Erniedrigung des Tons wieder auf, ſo daß er nun ſeine natürliche Stelle und ſeinen eigentlichen Namen wiederbekömmt; z. B.  u. ſ. w. *)

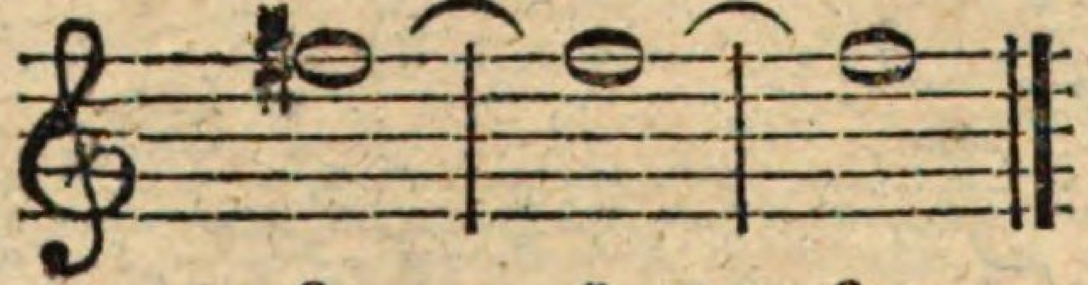
cis. c. b. h.

§. 4.

Man theilt dieſe Verſetzungszeichen ab in **weſentliche** und **zufällige**. Die **weſentlichen** werden zu Anfange jedes Muſikſtücks angegeben, (vorgezeichnet) gemeiniglich auch beym Anfange jeder Zeile des Notenplans wiederholt, und gelten durch das ganze Stück; z. B. iſt beym Anfange eines Stücks ein Kreuz auf der Stelle des f. vorgezeichnet, ſo wird durch das Ganze nicht f. ſondern fis. gegriffen, wofern die Erhöhung nicht durch ein ♮ aufgehoben wird. Die **zufälligen** werden nicht zu Anfange, ſondern im Laufe der Notenſchrift vor einzelne Noten vorgezeichnet, und gelten nur für Einen Takt. Ausnahmen hiervon finden in folgenden Fällen ſtatt: wenn die letzte Note eines Takts eine zufällige Vorzeichnung erhalten hat und die erſte des folgenden Takts dieſelbe Note iſt, ſo wiederholt man die Vorzeichnung nicht; z. B.



b. b. dis. dis.

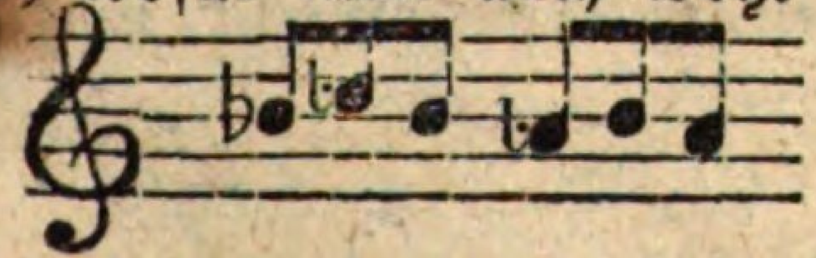
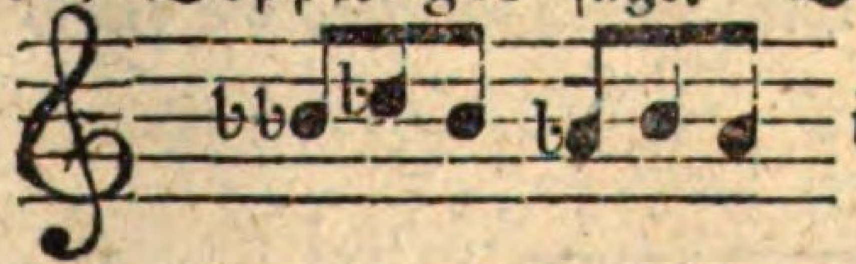
und wenn, wie oft bey Blasinſtrumenten, eine erhöhete oder erniedrigte Note mehrere Takte hindurch ausgehalten werden ſoll; z. B. 

fis. fis. fis.

§. 5.

Die **doppelten** Verſetzungszeichen ſind: das Doppelkreuz, (ſelten ♯♯, gewöhnlich × geſchrieben;) und das Doppel-♭, (ſelten ♭, gewöhnlich ♭♭ geſchrieben.)

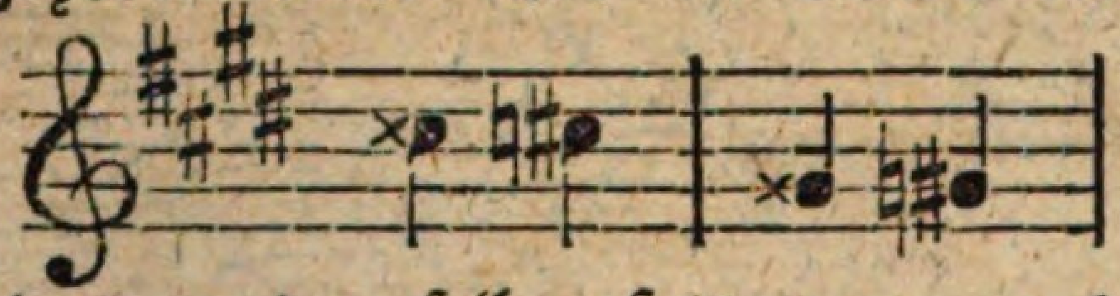
a) Das **Doppelkreuz** (auch wohl große Kreuz genannt) erhöhet die Note, vor welcher es ſtehet, um einen ganzen Ton. Es wird nur gebraucht, wenn derſelbe Ton im Vorhergehenden ſchon durch ein einfaches Kreuz erhöhet iſt, und ſetzt deshalb zu dieſer Erhöhung noch die eines halben Tons hinzu; z. B. Die durch ein ſolches Kreuz erhöheten Noten erhalten ebenfalls den Namen von denen, vor welchen ſie ſtehen: man verdoppelt die Benennung des mit Einem Kreuze erhöheten Tons; z. B. ciscis, fisfis, auch ſagt man, ſtatt deſſen: Doppel-cis, Doppel-fis.

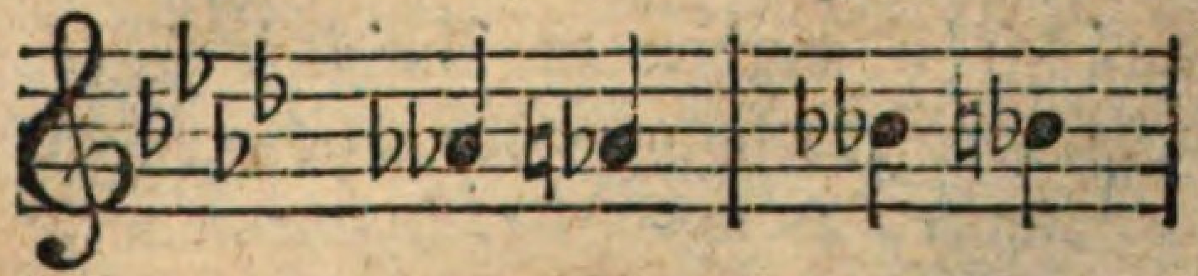
b) Das Doppel-b (auch wohl große b genannt) erniedrigt die Note, vor welcher es ſtehet, um einen ganzen Ton. Auch hier verdoppelt man, bey der Benennung einer ſolchen Note, ihren, bey einfacher Erniedrigung erhaltenen Namen; z. B. eses, gesges; wofür man auch wohl Doppel-es, Doppel-ges ſagt. Die Schreibart, ein größeres b ſtatt des doppelten zu ſetzen — z. B.  anſtatt:  iſt nicht zu empfehlen, da ſie leicht Verwechſelungen veranlaßt **).

*) Der Lehrer zeige dem Schüler, daß dieſemnach das ♮ bald als Erhöhungs-, bald als Erniedrigungszeichen anzuſehen iſt; daß das ♯ oder ♭ nicht etwa nur zur Bezeichnung der Obertaſten gebraucht werde ꝛc. und ſorge überhaupt dafür, daß der Schüler ſich leicht und ſchnell in dieſe Sätze finden lerne, weil er ſonſt oft im Spiel bedenklich wird und ſtockt.

**) Es kann den Schüler befremden und zwecklos dünken, daß man ſich der × oder Doppel-b bedient, indem man nur z. B. ſtatt Doppel-fis, g; ſtatt Doppel-es, d, zu ſchreiben brauche. Sobald er aber einige Kenntniß der Tonleitern, Tonarten und ihrer Vorzeichnungen hat, kann er ihre Unent-

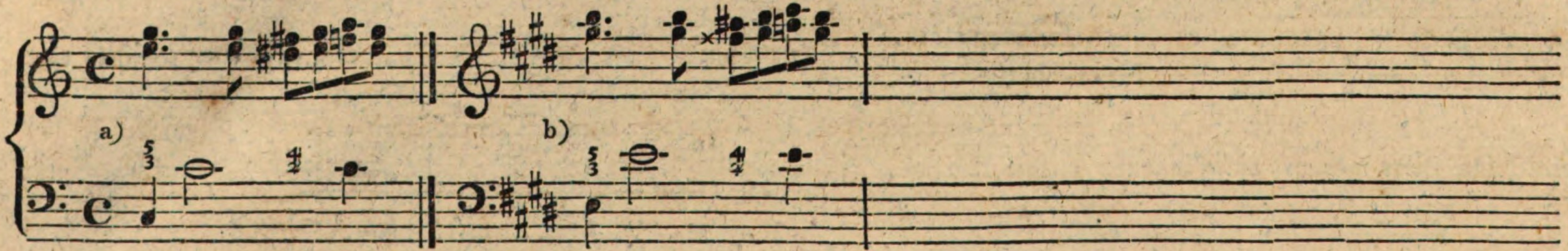
§. 6.

Wenn das doppelte Kreuz aufgehoben werden und die Note wieder als einfach erhöhet angeſehen werden ſoll, ſetzt man zu dem ♮ ein einfaches Kreuz; z. B.  Wenn das doppelte b aufgehoben werden und die Note wieder als einfach erniedrigt angeſehen werden ſoll, ſetzt man zu dem ♮ ein einfaches b.; z. B.

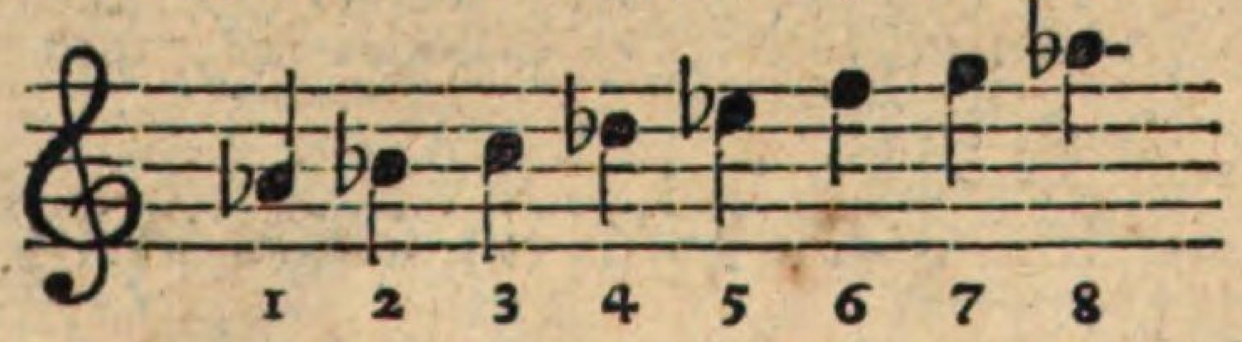
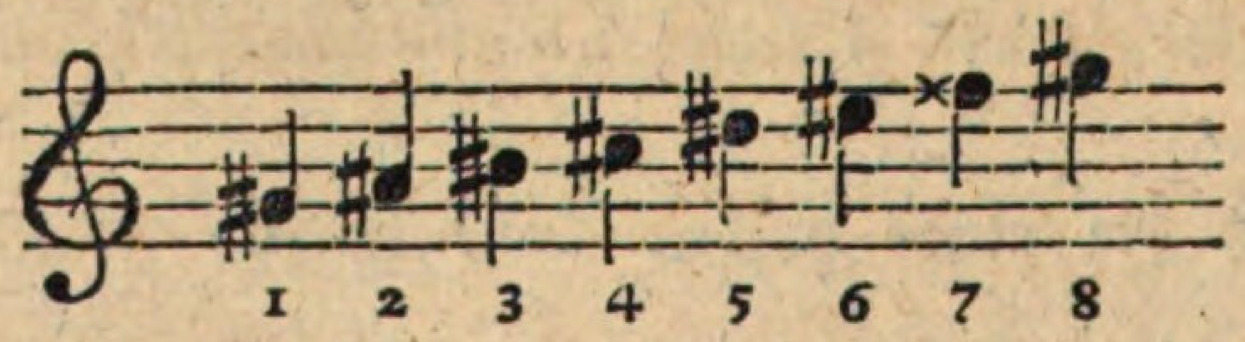


---

behrlichkeit einſehen lernen. Man erleichtere ihm dies — etwa auf folgenden Wegen. Man gebe ihm ein Beyſpiel ohne alle Verſetzungszeichen und laſſe ihn dies durch alle Töne transponiren, mache ihn aber zuvor darauf aufmerkſam, daß die Verhältniſſe der Töne gegen einander immer dieſelben bleiben müſſen — daß z. B., was in c dur, gegen den Grundton, eine Sexte war, es auch in cis dur, gis dur etc. ſeyn müſſe. In einem Beyſpiele, wie:



bey a) macht das dis gegen den Grundton c eine übermäßige Sekunde, gegen das darüberſtehende fis eine kleine Terz. Sollen nun bey der Transpoſition die Töne in demſelben gegenſeitigen Verhältniß bleiben, ſo kann das hier nur durch × erreicht werden, weil, wenn ſtatt des Doppel=fis, g geſetzt würde, dieſer Ton nun gegen den Grundton keine Sekunde, ſondern eine Terz machte. — Oder: Sobald der Schüler die Regeln zur Bildung einer Tonleiter weiß, laſſe man ihn Tonleitern, die urſprünglich mehrere b haben, mit Kreuzen vorzeichnen, und umgekehrt, z. B. as dur in gis dur. Man macht ihn zuerſt darauf aufmerkſam, wie eine Tonleiter mit 4 b dann Ein × bekommen müſſe — z. B.

As dur:  als gis dur: 

Da nun keine Stufe überſprungen werden darf, in der Tonleiter, wie im Notenplan; ſo wird er die Nothwendigkeit des × auf der ſiebenten Stufe begreifen. Zur leichtern Ueberſicht der doppelten Erhöhungszeichen, die eine ſo transponirte Tonleiter erhält, dient dies Schema:

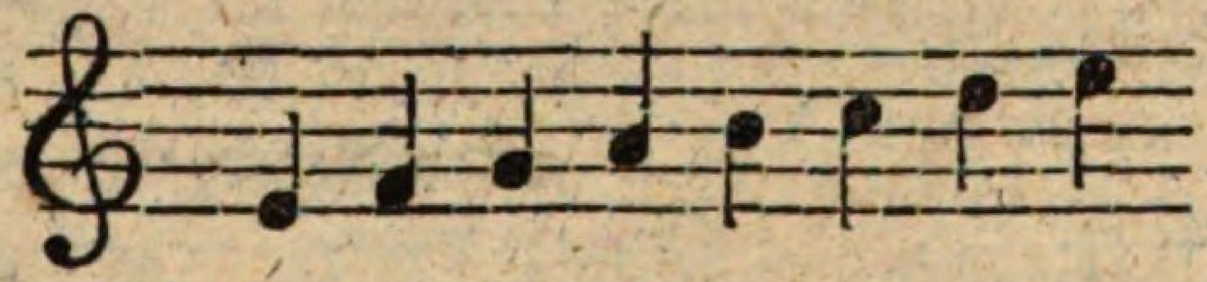
♯	1	2	3	4	♯
♭	4	3	2	1	♭.

d. h. eine Tonleiter, die Ein Kreuz hat, mit b vorgezeichnet, vier Doppel=b; oder: eine Tonleiter, die vier b hat, bekömmt, mit ♯ vorgezeichnet, Ein Doppel=Kreuz u. ſ. w.

Viertes Kapitel.

Von den Tonleitern, Tonarten und Vorzeichnungen.

§. 1.

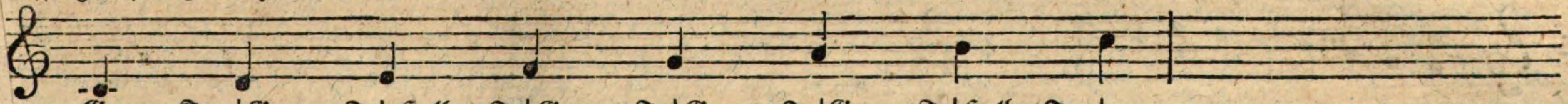
Tonleiter (Scala) nennet man die dem Gehöre leicht faßliche Stufenfolge der Töne, wo von irgend einem Grundtone bis zur Oktave deſſelben fortgeſchritten wird. Z. B. 

Geſchiehet dieſe Fortſchreitung ſo, daß nur fünf ganze und zwey halbe Töne vom Grundton bis zu deſſen Oktave durchlaufen werden, ſo nennet man ſie diatoniſche Tonleiter.

§. 2.

Nach Verſchiedenheit der Stellen, welche die, in dieſer Tonleiter vorkommenden zwey halben Töne einnehmen, heißt ſie entweder die harte (dur) oder die weiche (moll).

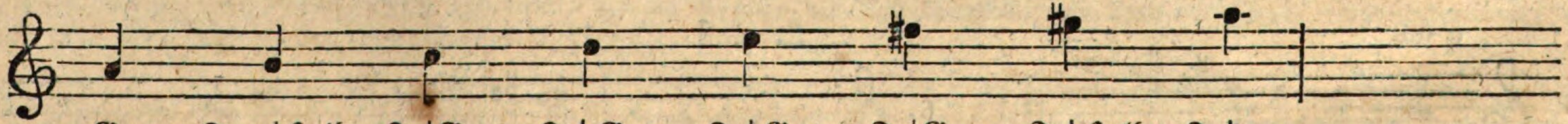
Hart wird die Tonleiter genannt, wenn die beyden halben Töne von der 3ten zur 4ten, und von der 7ten zur 8ten Stufe, aufſteigend, liegen. Z. B.



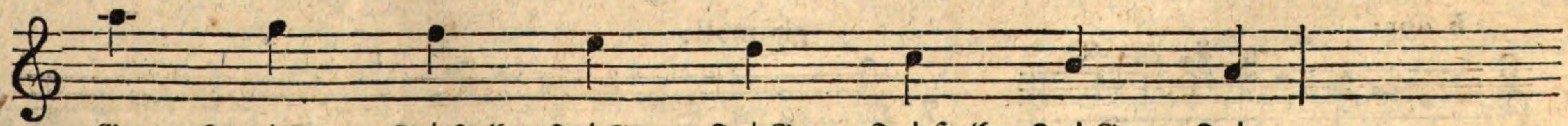
Ganzer Ton. | Ganzer T. | Halber T. | Ganzer T. | Ganzer T. | Ganzer T. | Halber Ton. |

Die harte Tonleiter iſt im Auf- und Abſteigen ganz dieſelbe.

Weich wird die Tonleiter genannt, wenn der erſte der beyden halben Töne von der 2ten zur 3ten — der zweyte aber, ufſteigend, von der 7ten zur 8ten, abſteigend, von der 6ten zur 5ten Stufe liegt. z. B.

ſſteigend: 

Ganzer Ton. | Halber T. | Ganzer T. | Ganzer T. | Ganzer T. | Ganzer T. | Halber T. |

ſteigend: 

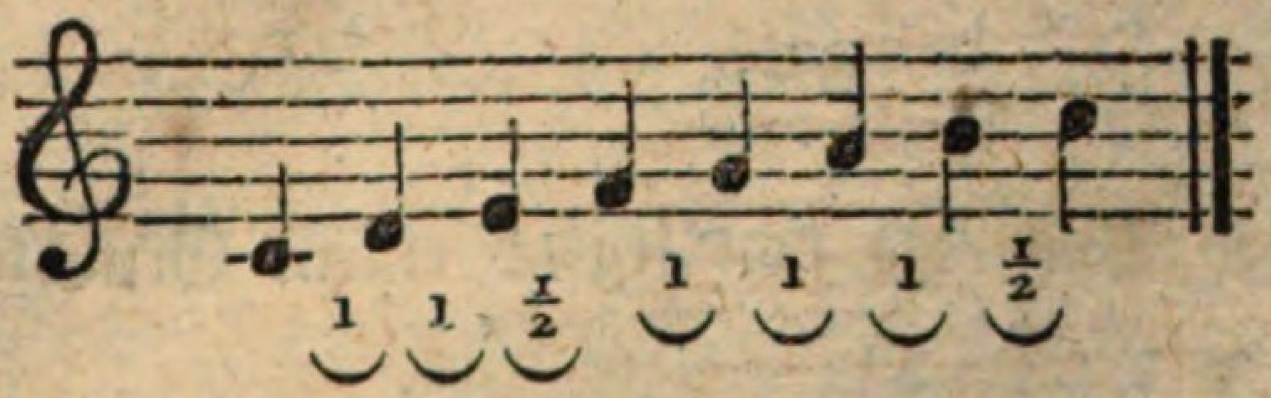
Ganzer Ton. | Ganzer T. | Halber T. | Ganzer T. | Ganzer T. | Halber T. | Ganzer T. |

§. 3.

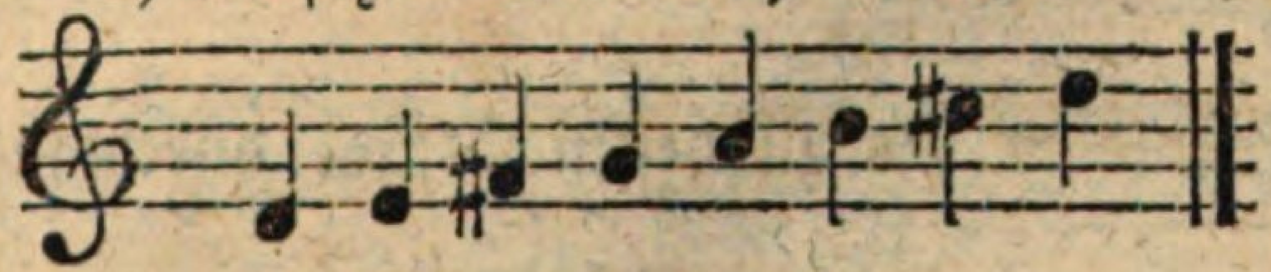
Da eine ſolche Stufenfolge von jedem Tone der Oktave angefangen werden kann, ſo muß es ſo viele Tonleitern als Töne ner Oktave geben — mithin 12 harte und 12 weiche. Außer der harten Tonleiter c und der weichen a kann keine unter den- lben Tonverhältniſſen gebildet werden, ohne Verſetzungszeichen. Man nennet dieſe daher verſetzte, ſo wie, c dur und moll, natürliche, auch Haupt- oder Stammleitern. Dieſes ſind alle Leitern der diatoniſchen Skala:

Harte:

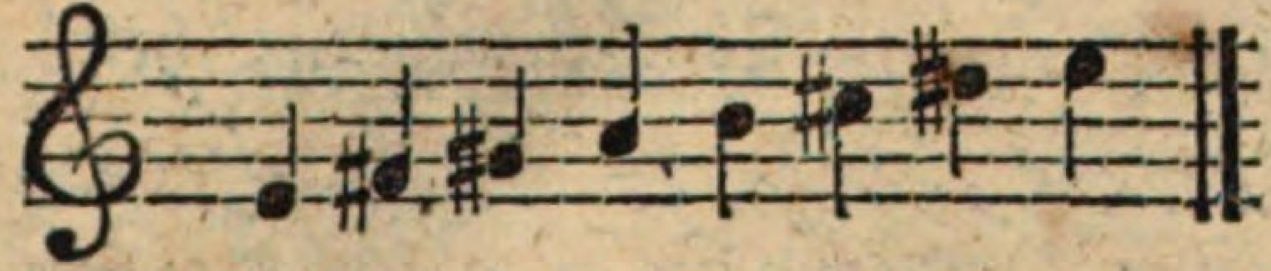
1) Stammleiter, c dur:

1 

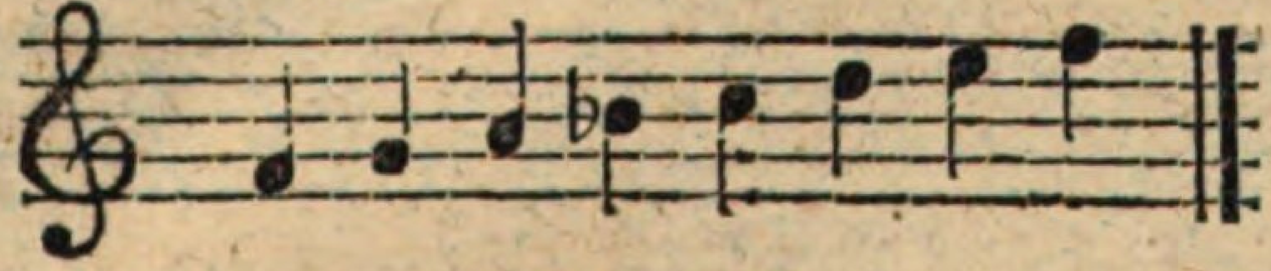
2) verſetzte Tonleiter, d dur:

2 

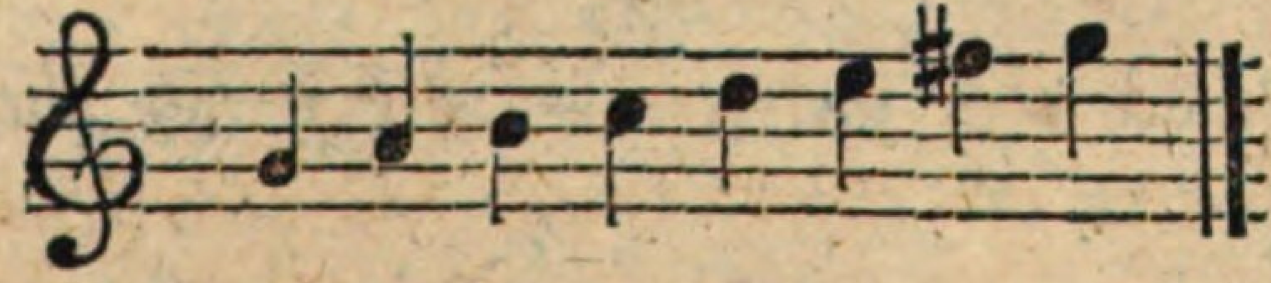
e dur:

3 

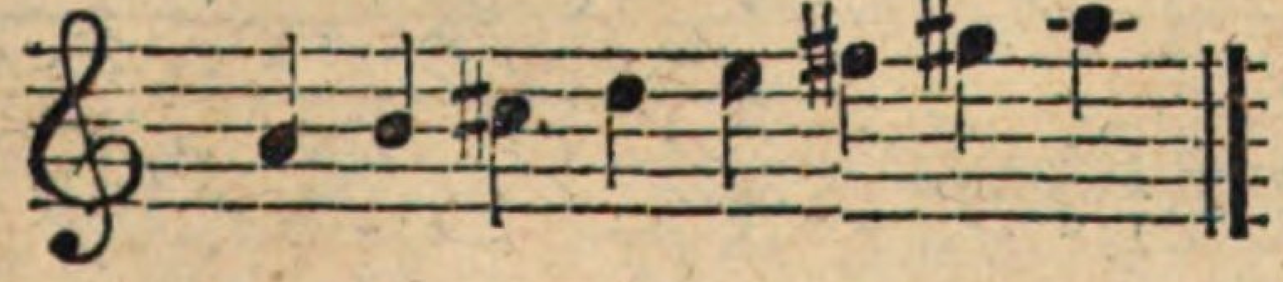
f dur:

4 

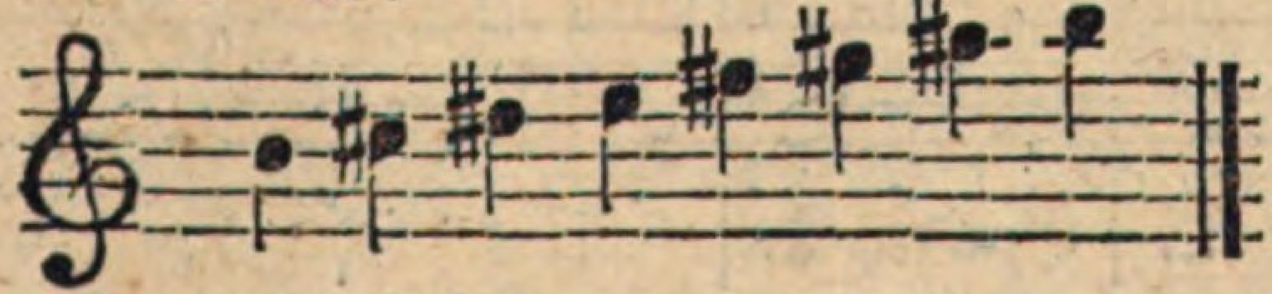
g dur:

5 

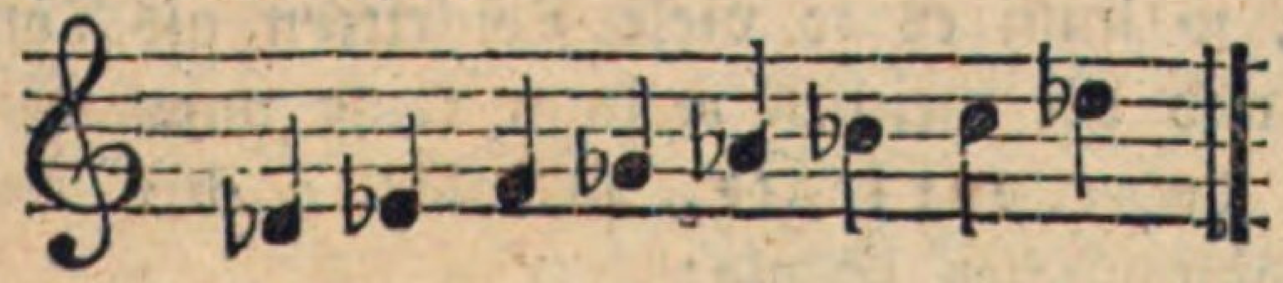
a dur:

6 

h dur:

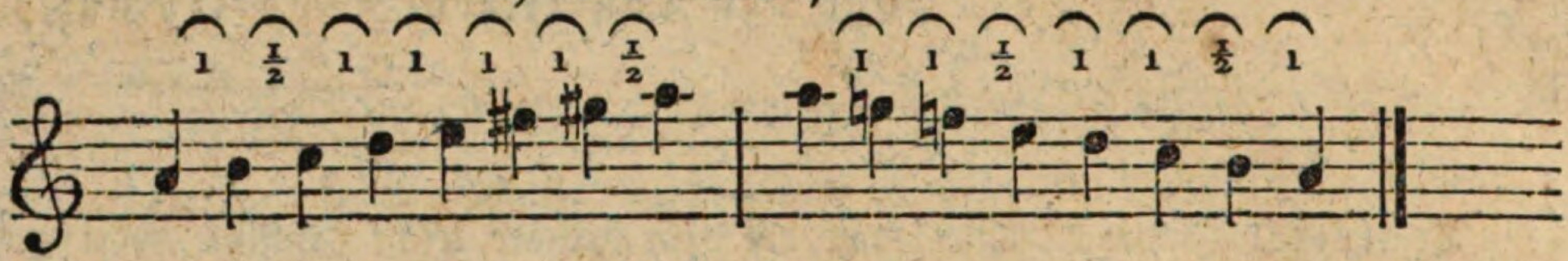
7 

des dur:

8 

Weiche:

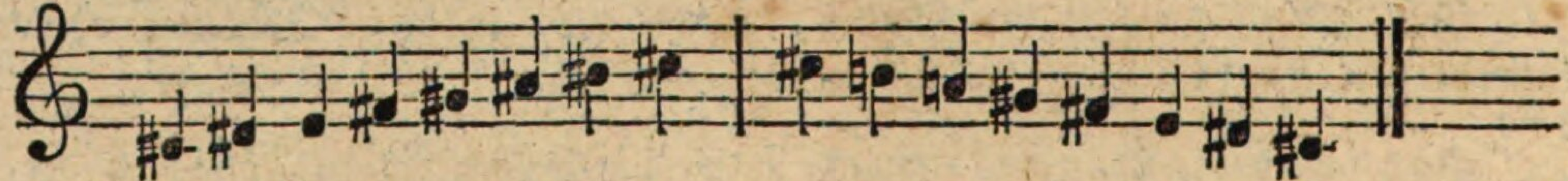
1) Stammleiter, a moll:

1 

2) verſetzte Tonleiter, h moll:

2

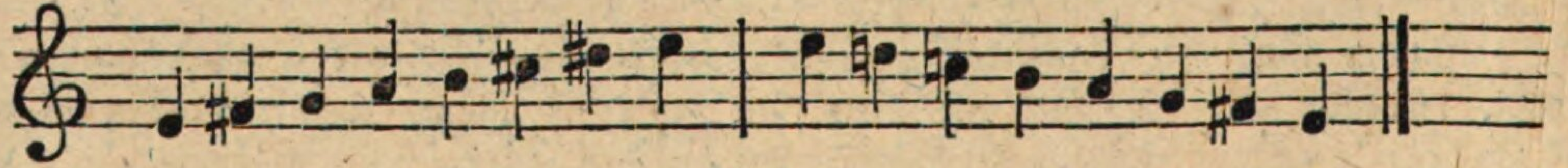
cis moll:

3 

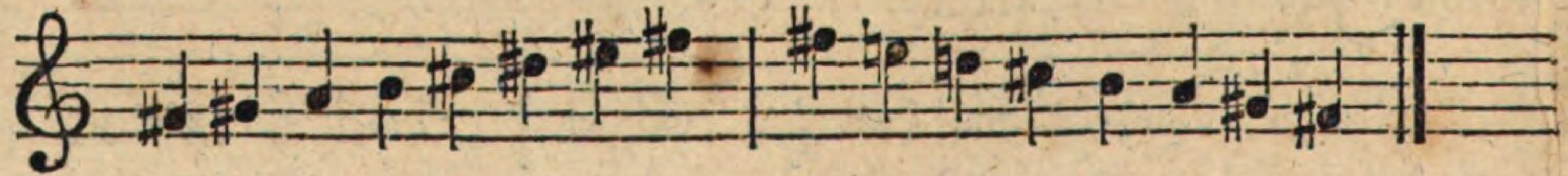
d moll:

4

e moll:

5 

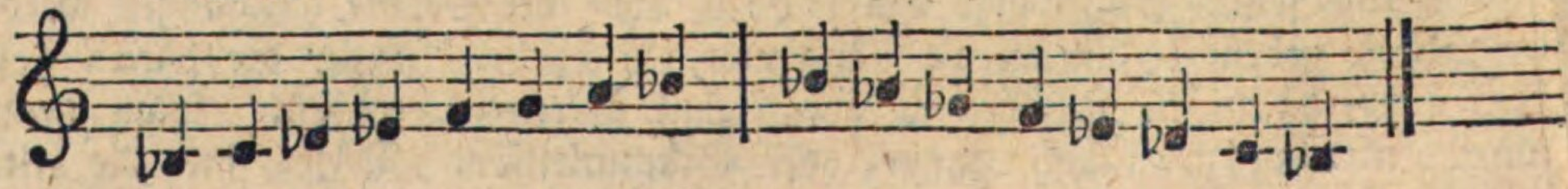
fis moll:

6 

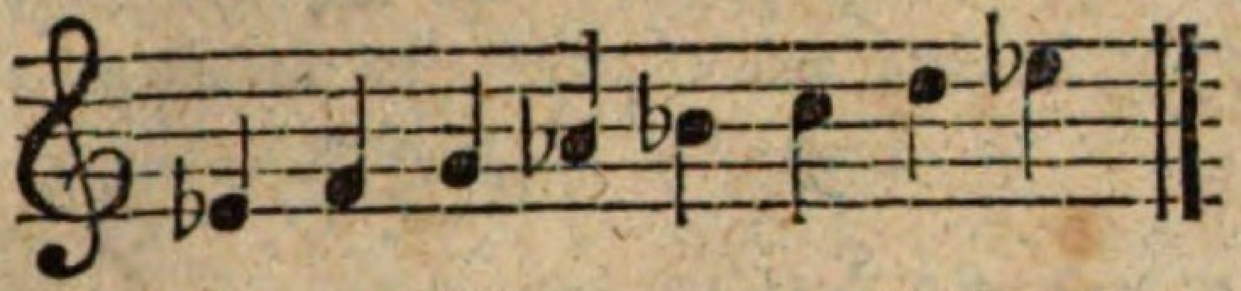
gis moll:

7

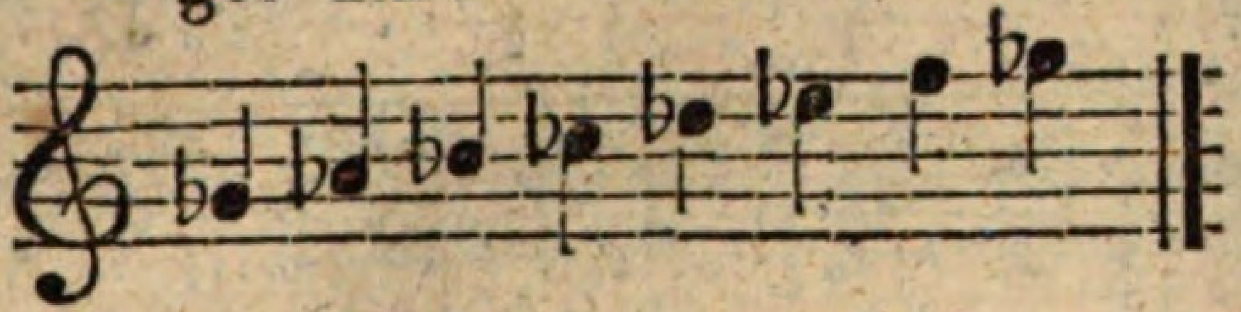
b moll:

8 

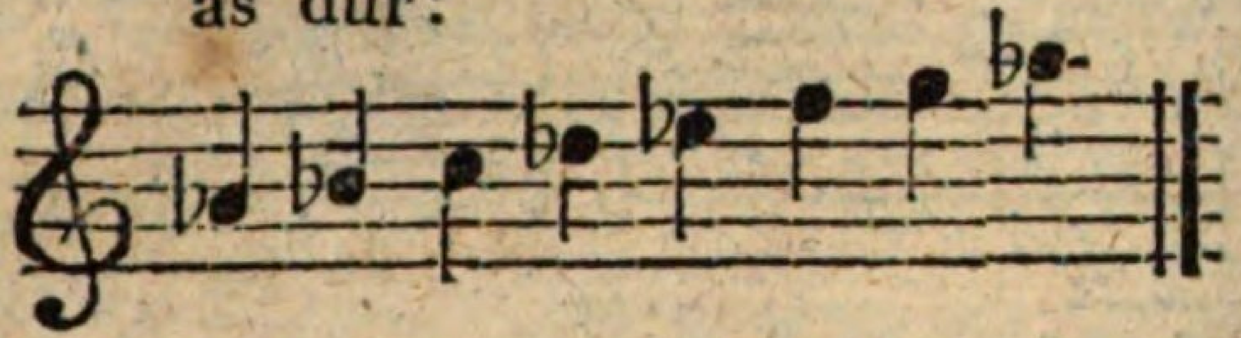
es dur:

9 

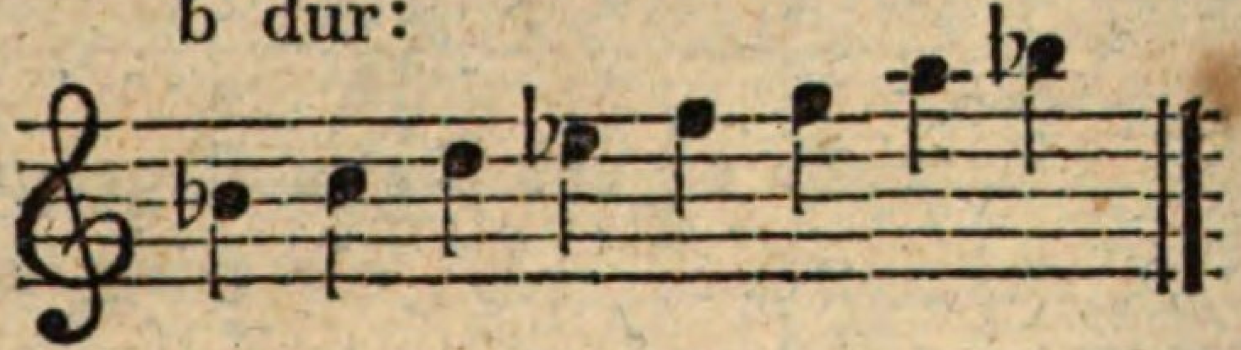
ges dur:

10 

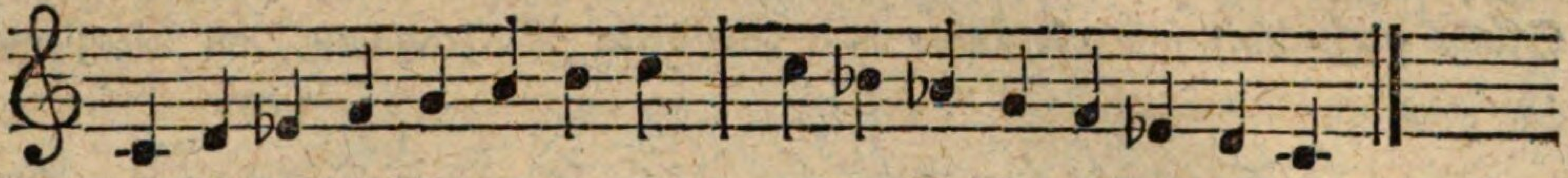
as dur:

11 

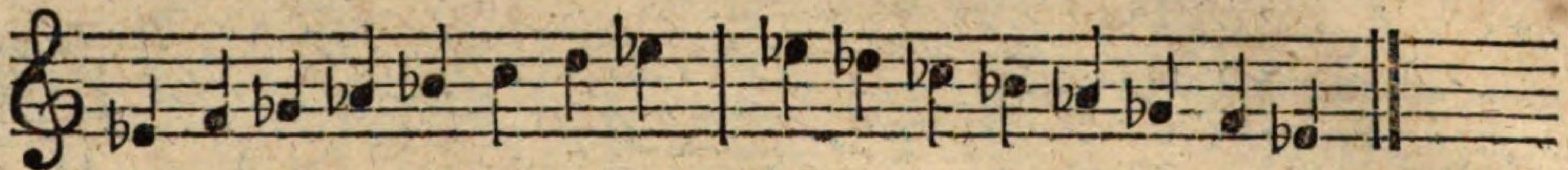
b dur:

12 

c moll:

9 

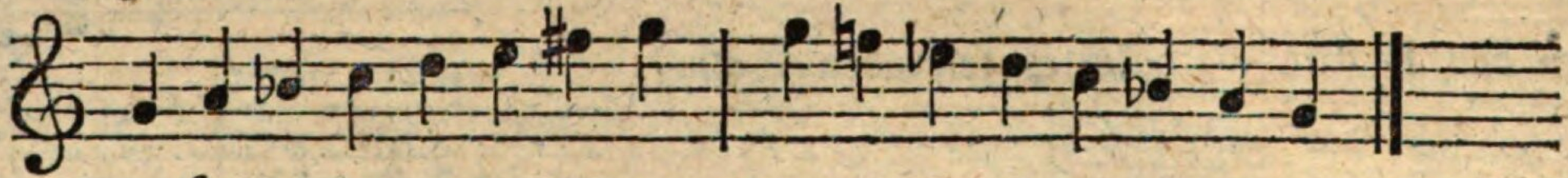
es moll:

10 

f moll:

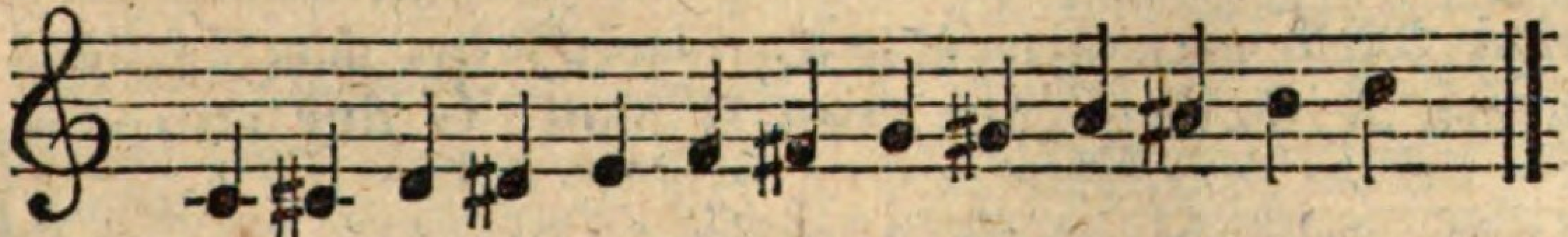
11

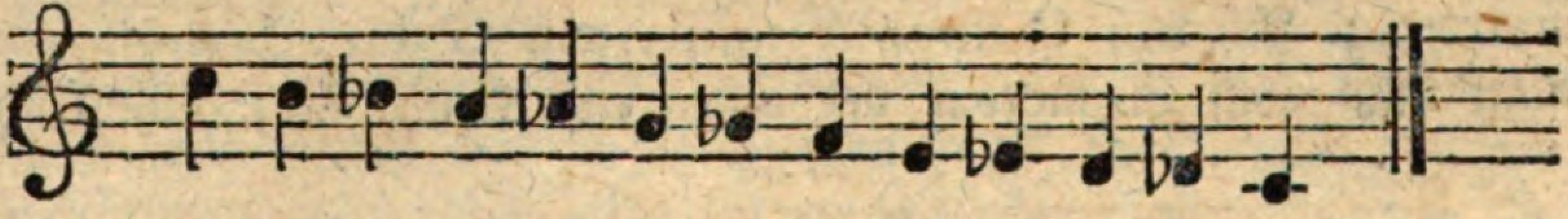
g moll:

12 

§. 4.

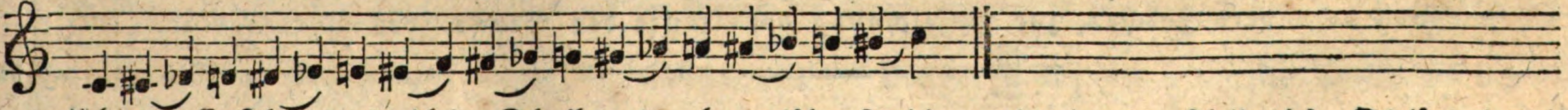
Geſchiehet die Fortſchreitung ſo, daß **alle** innerhalb einer Oktave liegende Taſten angeſchlagen werden, und man mithin **nur** in halben Tönen auf- oder abſteigt: ſo giebt das die **chromatiſche** Tonleiter. Z. B.



Oder: 

§. 5.

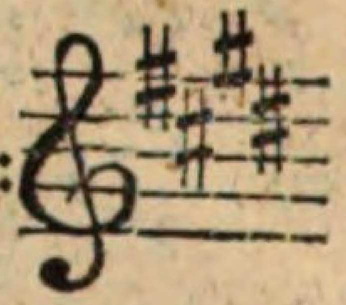
Geſchiehet die Fortſchreitung ſo, daß man die halben Töne der chromatiſchen Tonleiter, mit Kreuz und b bezeichnet, **vermiſcht**, ſo giebt das die **enharmoniſche** Tonleiter, die im Klange von der chromatiſchen nicht verſchieden iſt; ſondern nur in der Schreibart und Behandlung des Komponiſten. Z. B.

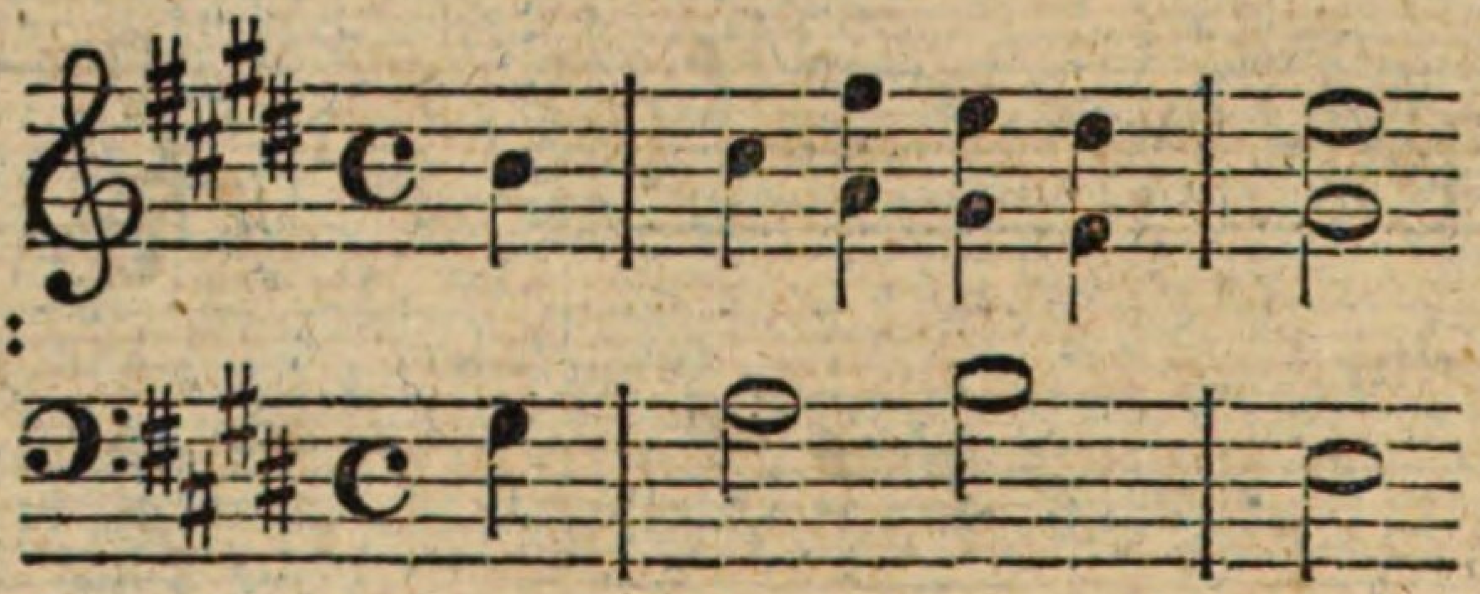
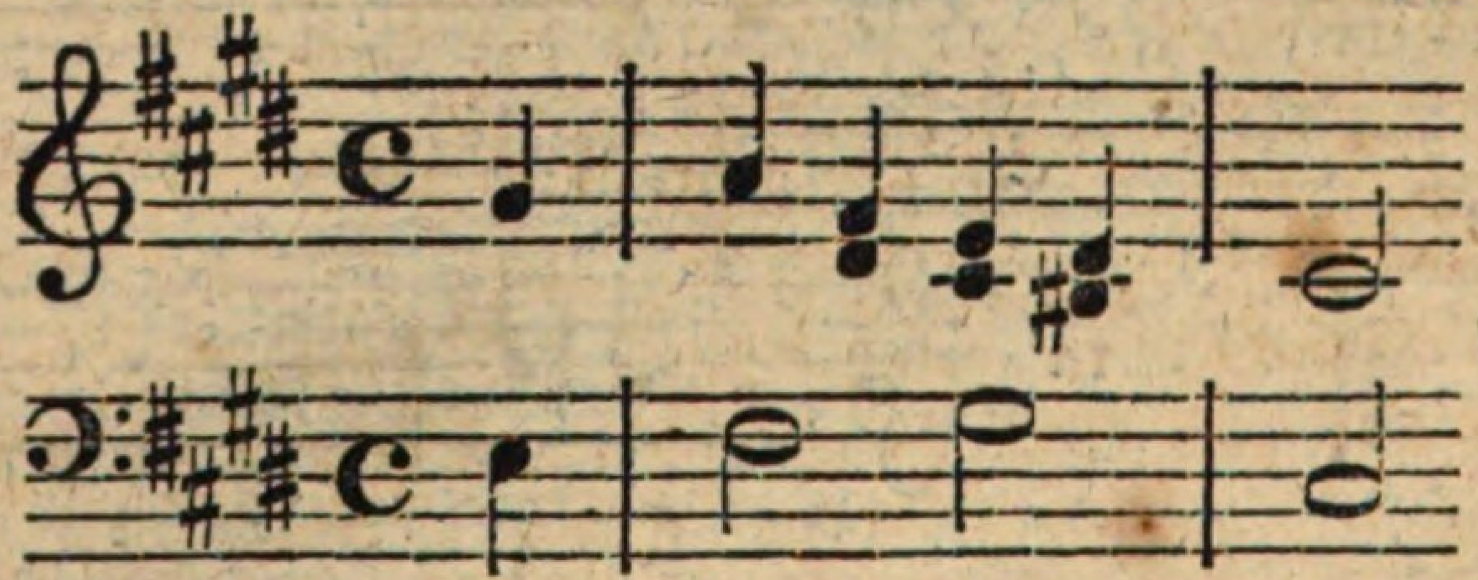


Ueber die Entſtehung und richtige Schreibart der chromatiſchen Tonleiter, wird im 2ten Theile dieſer Schrift gehandelt werden.

§. 6.

Jedem Muſikſtük liegt irgend Ein Ton zu Grunde — der nehmlich, mit welchem ſich die darin herrſchende Tonleiter anfängt, und der deshalb der **Grundton** heißt — Jeder Ton kann aber, wie im Vorhergehenden gezeigt worden, Tonleitern von zweyerley Art, dur oder moll, bilden; man ſagt daher: das Stück iſt in dieſer **Tonart** (Art des Tons) geſchrieben, oder auch, es gehet aus dieſer Tonart — z. B. aus C dur, A moll etc. d. h. die Tonleiter C dur, A moll etc. iſt darin herrſchend, liegt dem Ganzen zu Grunde, alle vrrkommende Akkorde beziehen ſich, näher oder entfernter, darauf. Es iſt klar, daß es eben ſo viel Tonarten geben müſſe, als es Tonleitern giebt. Da, wie das obige Schema der Tonleitern und die Sache ſelbſt

lehrt, immer nur zwey Tonleitern, eine dur und eine moll, einerley herrſchende Vorzeichnung haben, die am Anfange des Stücks verzeichnet ſind: ſo kann man aus dieſer Vorzeichnung, im Vergleich mit dem Grundtone des Stücks, in welchem es in der Regel ſchließt, leicht bemerken, aus welcher Tonart das Stück gehe. Z. B. hätte ein Stück folgende Bezeichnung: 

ſo ginge es aus E dur oder Cis moll; hätte es nun folgenden Schluß:  ſo würde es aus E dur — hätte es folgenden Schluß:  ſo würde es aus Cis moll gehen *).

Diejenigen Tonarten, welche einerley Vorzeichnung haben, nennet man verwandte. Die einer Durtonart verwandte Molltonart findet man, wenn man vom Grundtone der erſten eine kleine Terz (vier halbe Töne, den Grundton mit gerechnet,) herabzählt; z. B. von C dur, A moll, von G dur, E moll etc. Die einer Molltonart verwandte Durtonart findet man folglich, wenn man vom Grundtone der erſten eine kleine Terz hinaufzählt; z. B. von A moll, C dur, von E moll, G dur etc.

Fünftes Kapitel.

Von beſondern Zeichen, zur Bezeichnung der Dauer des Stücks, des Vortrags ꝛc.

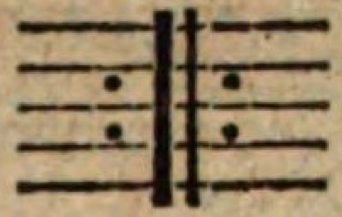
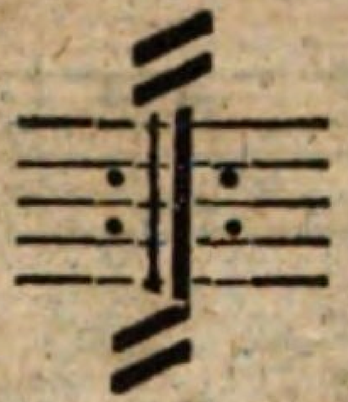
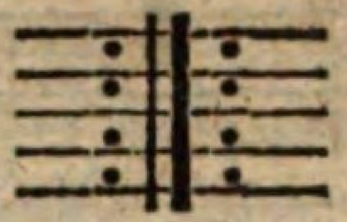
§. 1.

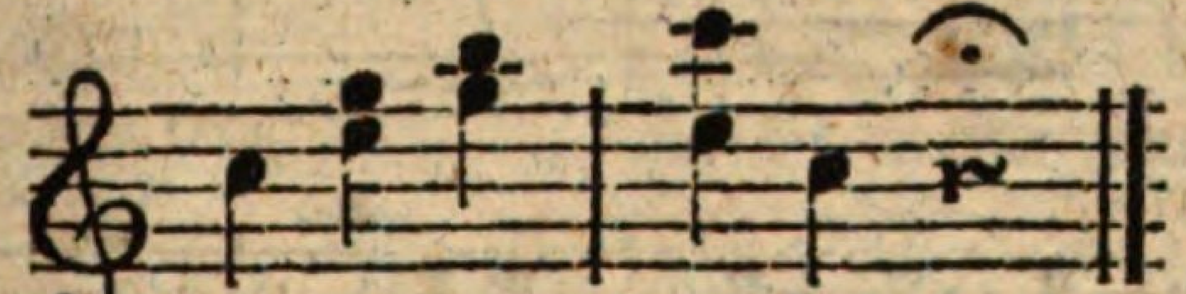
Um das Zeitmaaß eines Stücks, die Art des Vortrags deſſelben, Wiederholungen ꝛc. anzuzeigen, bedienet man ſich gewiſſer Zeichen und Kunſtwörter, die über oder in das Linienſyſtem geſchrieben werden.

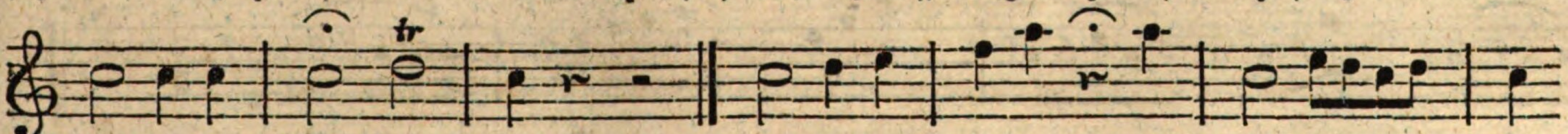
§. 2.

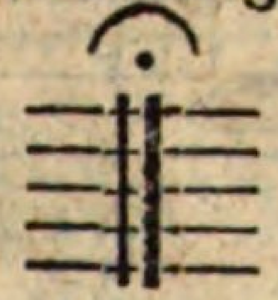
*) Die Tonart der Stücke, die keinen vollkommenen oder einen von der allgemeinen Regel abweichenden Schluß haben, lernet man allerdings nur aus dem Zuſammenhange des ganzen Stücks kennen: da ſie nur ſelten ſind, wird es dem Schüler jetzt genug ſeyn, mit der Regel bekannt zu werden, und im Allgemeinen zu erfahren, daß es Ausnahmen gebe, über welche er ſpäter urtheilen lernen werde. So iſt es auch unnöthig, den Zögling ſchon jetzt mit den Tonarten der Alten aufzuhalten.

§. 2.

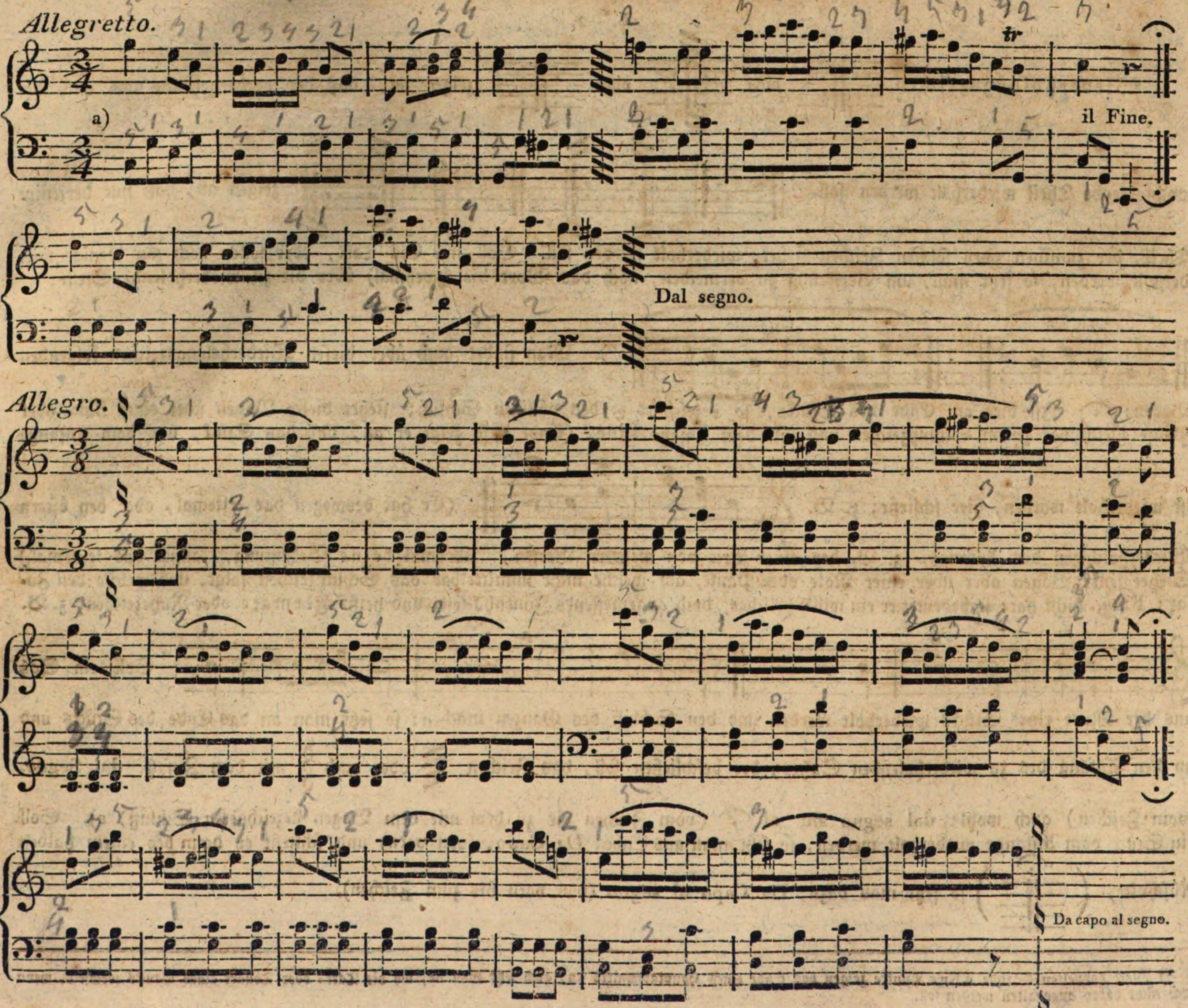
Wiederholungszeichen  oder  oder  zeigen an, daß der vorhergehende und auch der nachfolgende Theil wiederholt werden ſoll. zeigen an, daß nur derjenige Theil, der zwiſchen zwey ſolchen Zeichen ſtehet, wiederholt werden ſoll. Soll nur Ein Takt, oder ſollen doch nur wenige wiederholt werden, ſo ſetzt man, um Verirrung zu vermeiden, noch das Wort bis (zweymal) über die zu wiederholende Stelle:

*). Man findet auch über dieſen Wiederholungszeichen folgenden Bogen: 𝄐 Iſt dies am Ende des Stücks, ſo bezeichnet er den völligen Schluß; ſtehet dieſer Bogen über einer Note oder Pauſe gleich vor jenem Schlußzeichen und mit dem Zuſatz: Fine, (Ende,) ſo zeigt er an, daß das Stück, das vom Anfange iſt wiederholt worden, hier ſchließe; z. B.  (Er hat deswegen das erſtemal, oder bey öftern Wiederholungen des Anfangs, z. B. bey einer Arie von mehrern Verſen, jedesmal keine Bedeutung, außer das letztemal.) Stehet jener Bogen aber über einer Note oder Pauſe, auf welche nicht unmittelbar das Schlußzeichen folgt, und welche den Zuſatz: Fine, nicht hat: ſo bedeutet er ein willkührliches, doch angemeſſenes Innenhalten, und heißt Fermate oder Ruhezeichen; z. B.



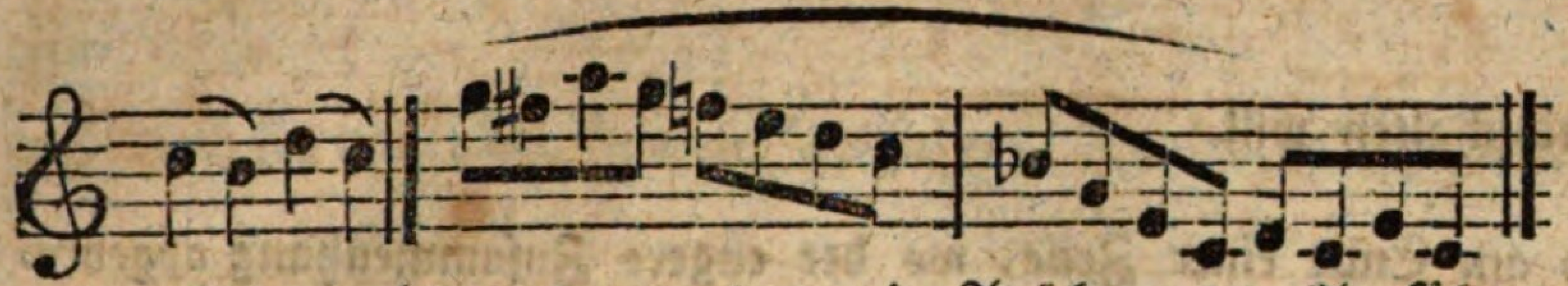
Soll ein Satz aus der Mitte eines Stücks wiederholt werden und den Schluß des Ganzen machen: ſo ſetzt man an das Ende des Stücks und an den Anfang des zu wiederholenden Satzes, der beſchließen ſoll, das Zeichen oder auch mit dem Zuſatz: dal Segno, (vom Zeichen) auch wohl: dal segno fin' al 𝄐 (vom Zeichen bis zu dem mit dem Bogen bezeichneten Schluß) a). Soll ein Stück vom Anfange wiederholt werden, ſo ſetzt man ans Ende: Da Capo, (von vorn) und ſchließt es dann bey einem halben Abſchnitt, () ſo ſetzt man dazu: Da Capo al segno (von vorn bis zum Zeichen).

*) Dieſe doppelten Striche ohne Punkte zeigen das Ende eines Hauptabſchnitts an; auch ſetzt man ſie, wo die Takt- oder Tonart eines Stücks wechſelt, wenn auch nicht dabey angehalten werden ſoll.

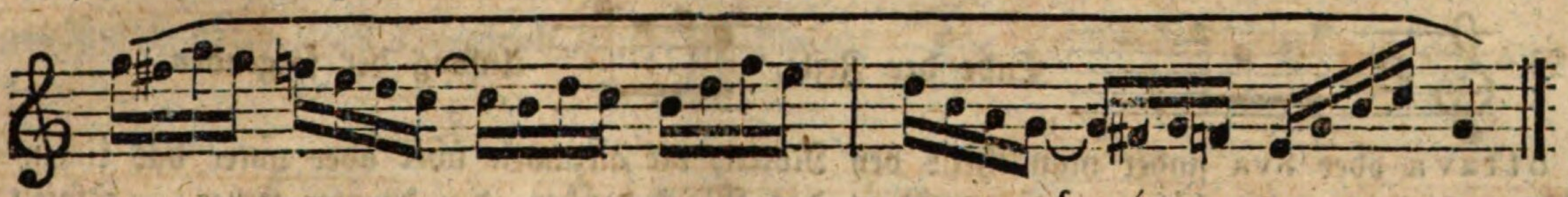

Allegretto.
a)
il Fine.
Dal segno.
Allegro.
Da capo al segno.

§. 3.

Sollen zwey oder mehrere Noten gezogen, (Gegentheil von „abgeſtoßen,“) in voller Geltung ausgehalten und genau an einander gebunden werden, ſo bezeichnet man ſie mit einem Bogen, (ohne Punkt) der der Schleifbogen heißt, zum Unterſchiede von dem Bindebogen, von welchem im 2ten Kapitel geſprochen worden. Z. B.

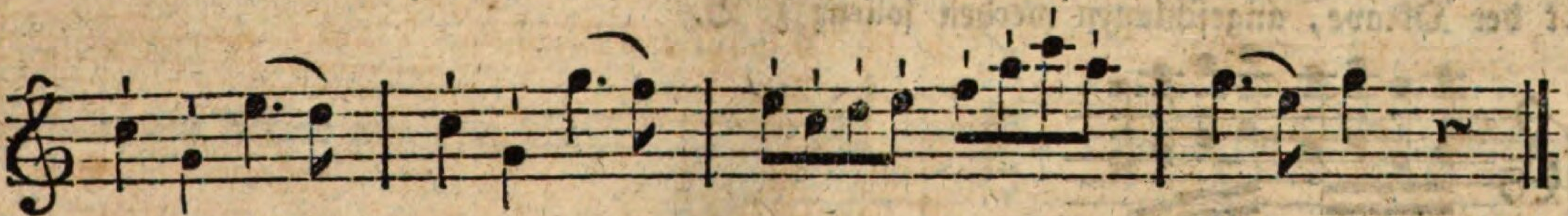


Nicht ſelten kommen beyde Arten der Bogen in Einem Beyſpiele vor, wo denn keiner dem andern, in Anſehung der Ausführung, Eintrag thut; z. B.

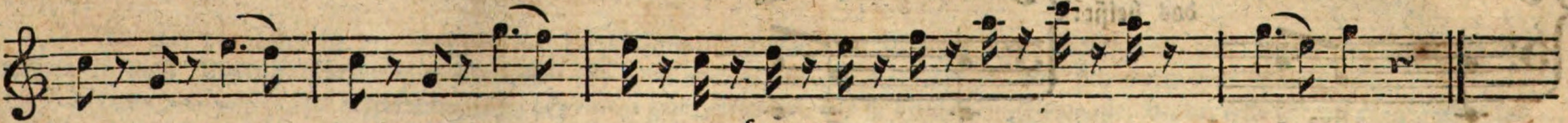


§. 4.

Soll eine Note kurz abgeſtoßen werden, ſo bezeichnet man dies mit einem kleinen Striche oder Punkte über ihr; z. B.



welches alſo vorzutragen iſt:



§. 5.

Wenn Punkte und Bogen zugleich über mehrern Noten ſtehen*), ſo wird jede ſo bezeichnete Note beſonders markiert, d. h. nicht abgeſtoßen und nicht blos gebunden, ſondern mit beſonders zartem und doch hervorſtechendem Druck angegeben; z. B.

Man nennet dies das Tragen der Töne; (portamento di voce) es wird auch, wiewohl ſelten, durch das Wort, appoggiato, über den Noten angedeutet. Dieſe Art des Vortrags eignet ſich nur für ſingbare Sätze.

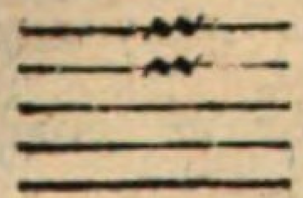
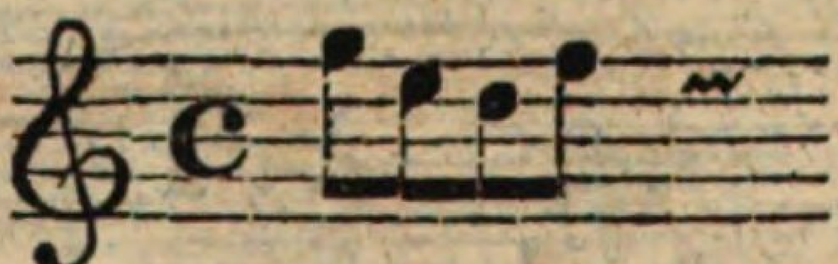
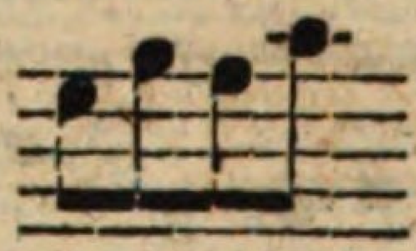
*) Es iſt dies nicht zu verwechſeln mit den §. 2. erläuterten Fällen, wo der Bogen mit einem Punkt über Einer Note oder Pauſe ſtehet. Zur Erläuterung des gegenwärtigen, muß beſonders das Gehör in Anſpruch genommen werden. Uebrigens wäre es genauer, wenn man ſich, wo die Noten abgeſtoßen werden ſollen, nur des kleinen Strichs, nicht des Punktes; des letztern aber nur in Verbindung mit dem Bogen bediente.

§. 6.

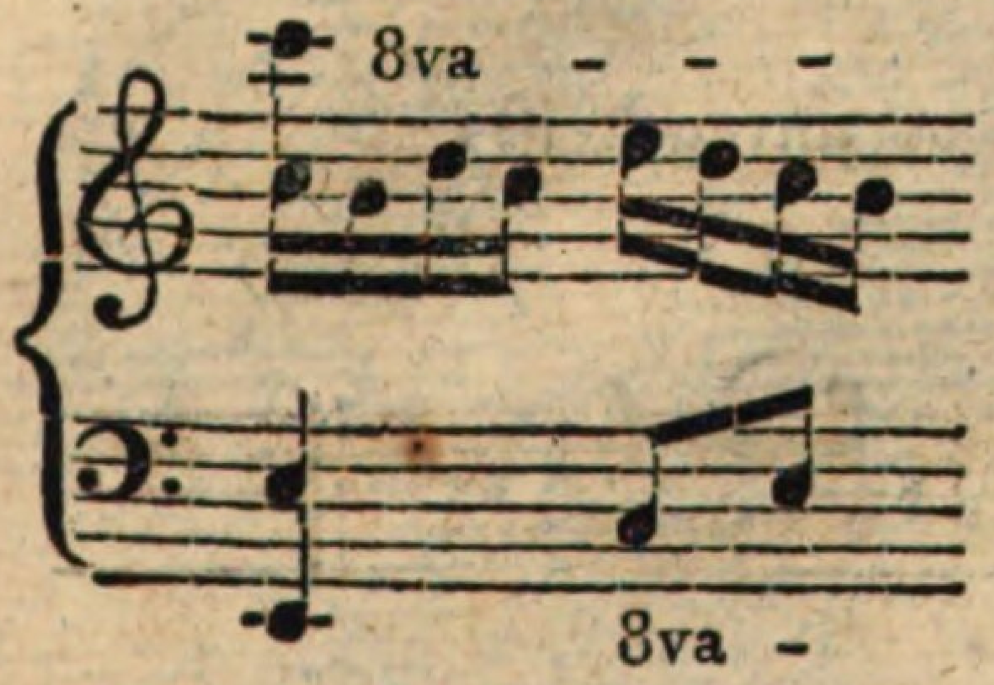
Noch andere Zeichen und Kunſtausdrücke ſind:

Die **Klammer**; (accolade) ſie bedeutet, daß alle Notenzeilen, welche ſie umfaßt, zugleich geſpielt werden; z. B. beym Klavier, Diskant und Baß.

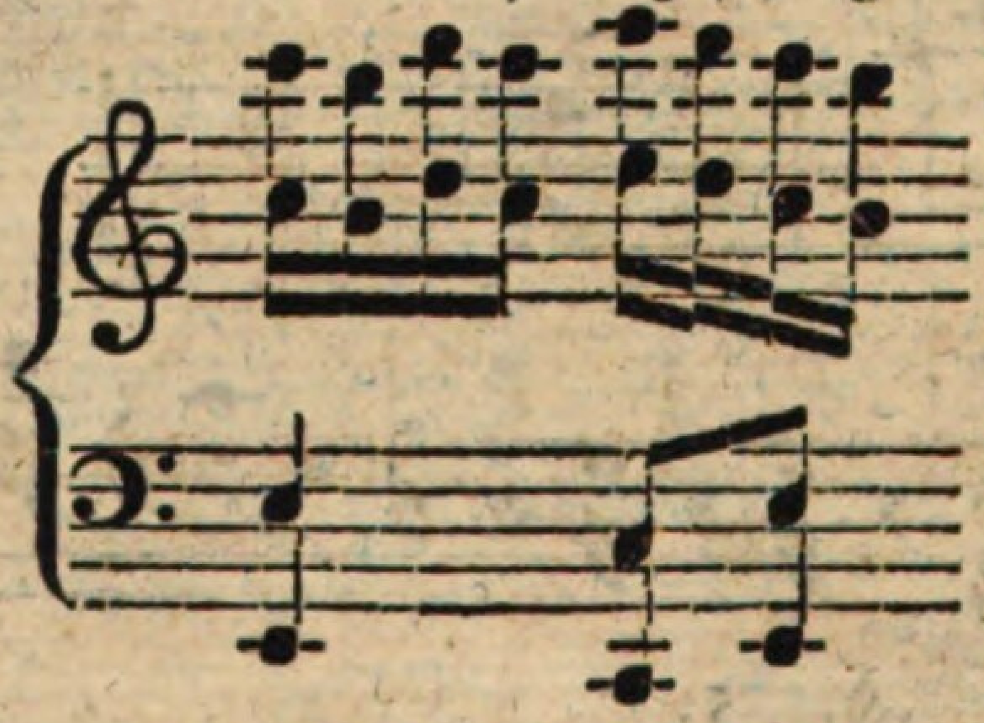
oder , die **Fahne**, wenn man ausgelaßne Takte einſchalten will.

 der **Notenzeiger** (custos) bezeichnet, gemeiniglich am Ende einer Zeile, wo der engere Zuſammenhang abgebrochen iſt, die nächſtfolgende Note; z. B.  Ende der Zeile,  Anfang der folgenden.

Unisono, all' unisono, all' ottava oder 8va findet man theils bey Noten, die allzuweit über oder unter das Linienſyſtem gehen, und die deshalb eine Oktave niedriger oder höher — je nachdem das Wort drüber oder drunter ſtehet — geſpielt werden ſollen, als ſie verzeichnet ſind — welcher Fall ſchon im erſten Kapitel erläutert worden iſt; theils wenn eine Reihe Noten, wie ſie verzeichnet ſind, und **zugleich mit** der Oktave, angeſchlagen werden ſollen; z. B.



das heißt:



Segue, (folge) dieſes Wortes bedient man ſich, wenn eine Figur, mehreremale hintereinander vorkommend, nicht ausgeſchrieben, ſondern abgekürzt durch Querſtriche im Noten-Syſtem vorgezeichnet worden iſt. Z. B.

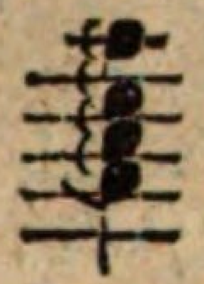
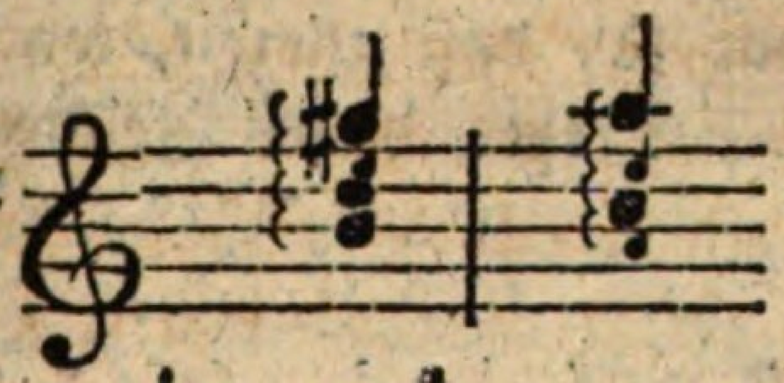
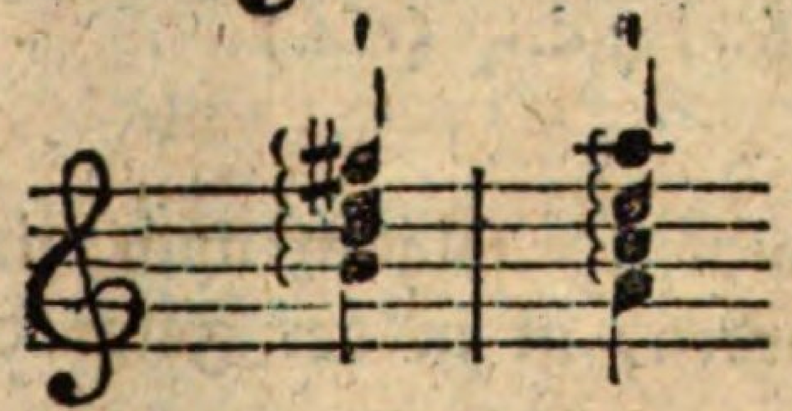
Alternativo, alternativamente, (wechſelsweiſe) ſetzte man ſonſt, z. B. über eine Menuett, die mit einer andern, oder einem Trio abwechſeln ſollte; jetzt bedienet man ſich dieſes Ausdrucks ſelten.

Ad libitum, a piacere, a suo piacere, (nach Gutdünken) — wenn es dem Spieler überlaſſen bleibt, ſeinem Gefühl gemäß, einen oder mehrere Takte langſamer oder geſchwinder vorzutragen. Wo er dann wieder ſtreng in die Taktart und das Tempo eintreten ſoll, ſetzt man dazu: a tempo, oder tempo primo.

Attacca subito oder s' attacca, ſetzt man, z. B. an das Ende eines Satzes, wenn der folgende ohne Verzug darauf folgen ſoll.

Come sopra, oder **come prima** — wenn ein **vorhergegangenes**, aber durch ein anderes unterbrochenes Tempo wieder eintreten ſoll; z. B. wenn ein Allegro durch ein Adagio unterbrochen worden iſt und nun wieder fortgeſetzt wird.

Sollen mehrere über einander ſtehende Noten, die einen Akkord ausmachen, **gebrochen** werden, d. h. ſoll man ſie nicht zugleich, ſondern ſchnell nach einander anſchlagen, und dann die Finger, der Geltung der Noten gemäß, auf den Taſten liegen

laſſen: ſo bezeichnet man dieſe Noten alſo: Soll die Brechung von unten hinauf geſchehen, ſo wird dies alſo —  ſoll ſie von oben herunter geſchehen, ſo wird es alſo bezeichnet: Bey geſtochenen Noten bezeichnet man die Brechung gewöhnlich durch einen Querſtrich durch die Noten: Sollen die Finger nur auf gewiſſen Haupttönen, nach der Brechung, ruhen bleiben, ſo giebt man dieſes alſo an:  Soll nach der Brechung gar kein Ton ausgehalten werden, ſo bezeichnet man den Akkord mit dem Strich:  Alle Arten der Brechung werden mit dem Worte arpeggio ausgedrückt.

Colla parte ſtehet in den begleitenden Stimmen, wenn dem Sänger oder Soloſpieler eine Stelle in Anſehung des Zeitmaaßes nach Willkühr vorzutragen überlaſſen iſt, und jene genau auf ihn merken und ſich nach ihm richten ſollen.

l'istesso tempo oder medesimo ſtehet bey einem zweyten Satze, der in demſelben Zeitmaaße, wie der erſte vorgetragen werden ſoll.

Mano dritta, mano sinistra (rechte Hand, linke Hand,) wird beygeſchrieben, wenn die eine Hand über die andere ſchlägt, d. h. die rechte tiefer als die linke, die linke höher als die rechte zu ſpielen bekömmt.

Minore wird hinzugeſetzt, wenn in einem Stück aus einer Durtonart ein Theil aus derſelben Tonart in Moll geſetzt iſt; z. B. in einem Stück aus A dur, ein Theil in A moll. — Wo dann die Durtonart wieder anfängt, ſetzt man hinzu: Maggiore, auch Majore.

più moto, più mosso, oder più stretto bedeutet, daß das Stück, von der damit bezeichneten Stelle an, etwas geſchwinder geſpielt werden ſolle.

senza tempo iſt ſoviel als ad libitum.

senza replica wird zu Stücken geſetzt, deren Theile gewöhnlich wiederholt werden, z. B. einer Menuett, hier aber nicht wiederholt werden ſollen.

verte, si volti, volti subito — wende um. Wird abgekürzt nur durch die Buchſtaben: V. S. angedeutet.

p. (piano) ſchwach, pp. (pianissimo) ſehr ſchwach. mp. (mezzo piano) nicht ſehr ſchwach.

f. (forte) ſtark, pf. (più forte) ein wenig ſtark, wenn p. vorhergegangen iſt, ſtärker, mf. (mezzo forte) halb ſtark, rf. (rinforzando) verſtärkt, sfz. oder fz. (sforzato) ſehr ſtark *), fp. forte-piano, erſt ſtark, hernach ſchwach, mfp. (mezzo forte-piano) erſt mäßig ſtark, dann ſchwach, ff. (fortissimo) ſehr ſtark.

---

*) Rinforzando und sforzato ſind weniger in Anſehung des Grades, als in der Art der Stärke, womit der Ton angegeben wird, verſchieden: erſteres bezeichnet ein allmähliges Verſtärken eines und ebendeſſelben Tons, letzteres ein plötzliches Herausheben deſſelben. Die meiſten Komponiſten aber unterſcheiden ſie im Schreiben nicht genau genug.

m. v. (a mezza voce) mit gedämpfter Stimme.

calando, mancando, lentando, decresc., (decrescendo) dim., (diminuendo) smorz., (smorzando) slargando, morendo, perd., (perdendo) heißen: abnehmend, hinſchwindend *).

crescendo, zunehmend.

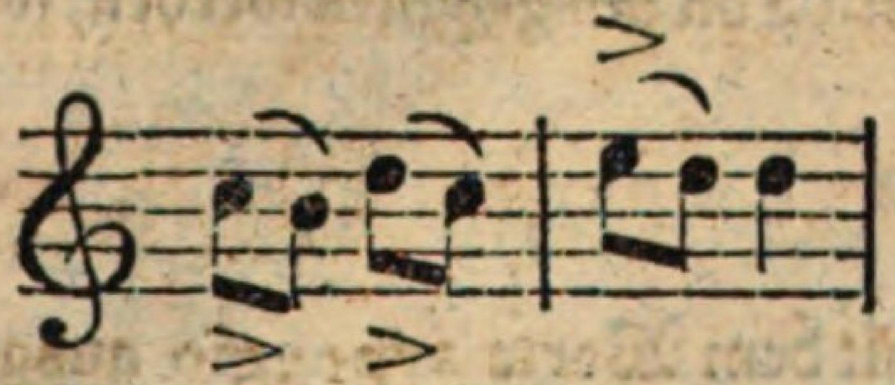
ligato, auch legato, gebunden.

rallentando, im Zeitmaaß nachlaſſend, langſamer werdend.

sempre (immer) wird zu andern Worten geſetzt, wie: sempre piano etc.

sotto voce, mit ſchwacher Stimme, leiſe.

pedale, bedeutet, daß bey einer Stelle auf dem Pianoforte die Dämpfer aufgehoben werden ſollen und dieſes Zeichen, ⊕ oder †, daß man ſie wieder niederlaſſen ſoll.

< bedeutet crescendo, > decrescendo, und zwar ſo, daß allezeit, wo die Spitze der Figur ſtehet, der ſchwächſte, wo die Oeffnung ſtehet, der ſtärkſte Ton gehört werden ſoll. Stehet dieſes Zeichen kleiner, über oder unter einer Note, z. B.  ſo iſt es gleichbedeutend mit rinforzando, (rfz.)

(Von denjenigen Kunſtwörtern, welche das Tempo und den Charakter, folglich auch die Art des Vortrags ganzer Stücke bezeichnen, und dem Anfange des Stücks beygeſchrieben werden, iſt in der Folge die Rede.)

*) Die feinern Nüancirungen auch dieſer, im Allgemeinen gleichbedeutenden Ausdrücke kann nur die längere Uebung und Erfahrung lehren.

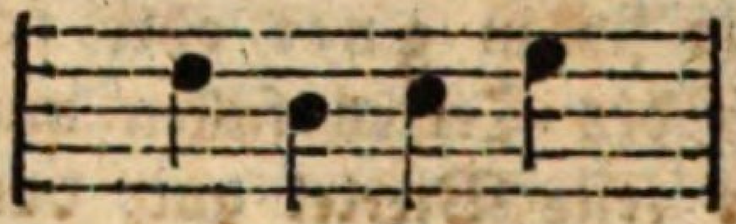
Sechſtes Kapitel.

Vom Takte.

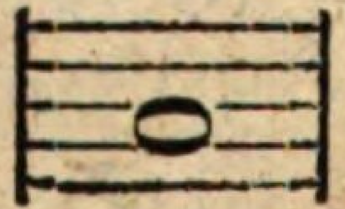
§. 1.

Takt nennet man im Allgemeinen die gleichmäßige und genaue Eintheilung der Töne in Anſehung der Zeit. Im Einzelnen bezeichnet man damit:

a) Die *Taktart* (die beſtimmte Weiſe dieſer Eintheilung). Man ſagt: das Stück hat geraden oder ungeraden, Zwey-Viertel oder Drey-Vierteltakt, d. h. es läßt ſich in Anſehung der Zeit in kurze Abſchnitte theilen, zu deren jedem zwey oder drey Viertelnoten u. dgl. gehören —

b) Die zwiſchen zwey ſolchen (mit Strichen bezeichneten) Abſchnitten befindlichen Noten ſelbſt; z. B. 
Man ſagt: das Stück hat zwanzig Takte, d. h. es läßt ſich in zwanzig ſolche Abſchnitte theilen —

c) Nicht genau genug ſagt man auch Takt ſtatt Tempo, (Bewegung des Stücks im Ganzen) z. B. das Stück iſt im langſamen Takt geſchrieben.

d) Auch nennet man wohl die Note, die einen ſolchen Abſchnitt ausfüllet, z. B.  einen ganzen Takt.

§. 2.

Die Taktarten ſind — wie früher ſchon beyläufig erwähnt und kürzer erläutert worden — *gerade* oder *ungerade*.

§. 3.

Jede *gerade* Taktart läßt ſich in zwey oder vier gleiche Theile (Takttheile, Hauptzeiten) zerlegen, die ſogleich bemerklich und fühlbar werden — wie der Zweyvierteltakt in ſeine zwey, der Viervierteltakt in ſeine vier Viertel. Zu den geraden Taktarten gehören — folgende *einfachen*:

a) Der ſogenannte ganze, oder Viervierteltakt, durch C angedeutet;
b) Der Zweyvierteltakt, 2/4 bezeichnet;
c) Der Allabrevetakt, gewöhnlich 𝄵, aber auch 2/2 oder 2 vorgezeichnet;

und dieſe *zuſammengeſetzten*:

d) Der Sechsachteltakt, 6/8,
e) Der Sechsvierteltakt, 6/4,
f) Der Zwölfachteltakt, 12/8,
g) Der Zwölfvierteltakt, 12/4.

§. 4.

Jede *ungerade* Taktart läßt ſich in drey gleiche Takttheile (Taktglieder, Hauptzeiten) zerlegen, die ſogleich bemerklich und fühlbar werden — wie der Dreyvierteltakt in ſeine Viertel. Zu den ungeraden Taktarten gehören — folgende *gleich- zuſammengeſetzten*:

a) Der Dreyvierteltakt, 3/4,
b) Der Dreyzweyteltakt, 3/2,

c) Der Dreyachteltakt, 3/8,

und dieſe ungleich = zuſammengeſetzten:

d) Der Neunviertel= (9/4) und

e) Der Neunachteltakt (9/8).

§. 5.

Jede Taktart wird zu Anfange des Stücks, nach den Schlüſſeln und Verſetzungszeichen angezeigt; z. B.

Aendert ſich die Taktart im Laufe eines Stücks, ſo wird es auf gleiche Weiſe bezeichnet.

§. 6.

In Abſicht auf den mehrern oder mindern Nachdruck, welchen die verſchiedenen Taktglieder beym Vortrage erhalten, theilt man ſie in gute oder ſchlechte; die erſtern erhalten allezeit mehr Nachdruck, weshalb auch auf ſie beym Geſange die langen Sylben des Textes fallen müſſen. So iſt im Ctakte das erſte und dritte Viertel gut, das zweyte und vierte ſchlecht, im 2/4takte das erſte Viertel gut, das zweyte ſchlecht, im 6/8takt das erſte punktierte Viertel (erſte Taktglied) gut, das zweyte ſchlecht ꝛc.*)

Siebentes Kapitel.

Von der Fingerſetzung (Applikatur).

---

§. 1.

Die Lehre vou der Fingerſetzung zeigt, wie man die Töne eines Klavierinſtruments in allen Beziehungen auf einander, und in jedem Grade der Bewegung, der Stärke und der Schwäche gleich = deutlich, leicht und bequem angeben kann **).

Da

---

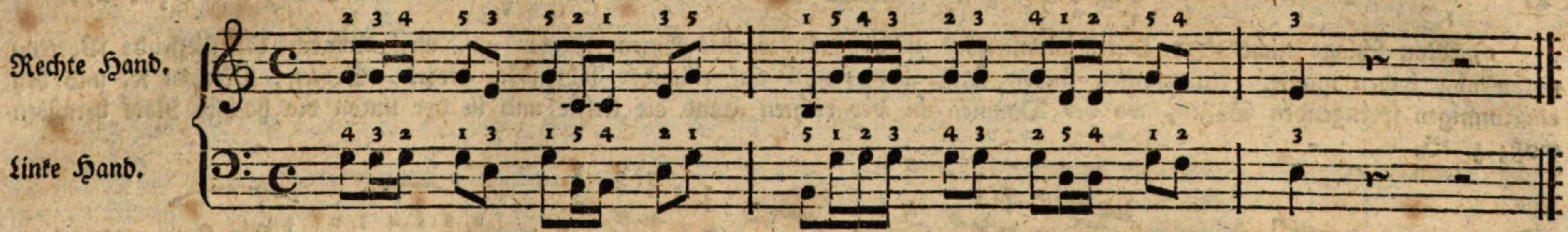
*) Die genaue Befolgung des Takts (Takthalten) iſt ein unerläßliches Erforderniß zum guten Spiel: der Lehrer hat deshalb ſehr über dieſer Befolgung zu halten. Wo natürliches Taktgefühl iſt, (es iſt aber, bey einigermaßen ausgezeichneter Anlage zur Muſik überhaupt, gewöhnlich vorhanden) wird es ihm nicht ſchwer werden, wohl aber, wo es an dieſem Gefühl fehlt, und wo nur lange und ſtrenge Uebung nachhelfen können. Hülfsmittel ſind: Man laſſe den Schüler einige leichte Uebungspaſſagen oft nach einander ſpielen und bezeichne während des Spiels den Takt und deſſen Theile durch Worte oder Zeichen. Man ſpiele auf demſelben oder einem andern Inſtrumente die Melodie Anfangs mit, und wenn der Schüler ihrer ſo mächtig iſt, verändere man ſie, in Abſicht auf den Takt, immer ſchwerer und ſchwerer. Da das richtige Pauſiren einen weſentlichen Theil des Takthaltens ausmacht, wähle man bey Zeiten Stücke, worin der Schüler auch in dieſem geübt wird.

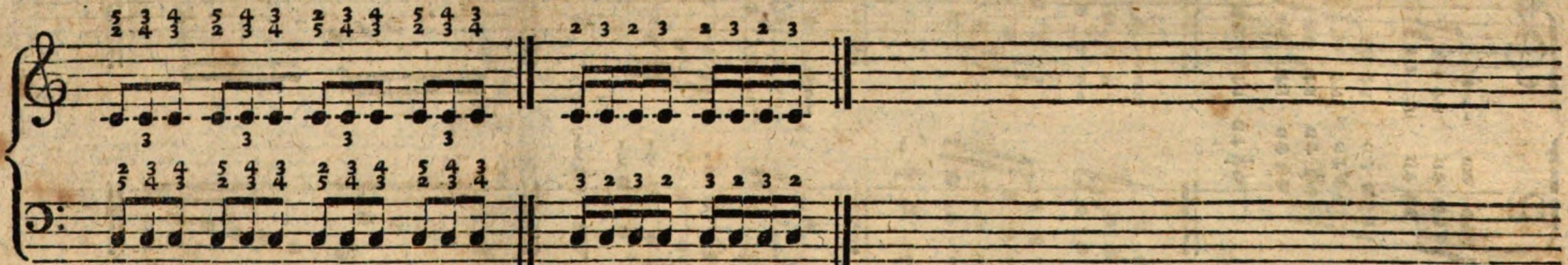
**) Die genaueſte Kenntniß der richtigen Fingerſetzung kann ohne beträchtliche Gelenkigkeit der Finger zu keinem, auch nur einigermaßen fertigem Spiele verhelfen: man ſorge deshalb früh dafür, daß die Finger beyder Hände durch Uebung dieſe Gelenkigkeit erhalten, und ſchwere und leichte Paſſagen, in jedem Grade der Stärke, Schwäche, Ab= und Zunahme, jede Hand einzeln und beyde zuſammen, ausführen können. Zur Erreichung dieſes Endzwecks werden die, dieſem Kapitel angehängten Fingerübungen, die in jeder Gattung vom Leichteſten zum Schwereſten fortſchreiten, dienen können. Wegen dieſer angehängten Beyſpiele, und auch, um den Raum nicht ohne Noth zu verſchwenden, ſind die Beyſpiele im Texte dieſes Kapitels ſparſamer angebracht worden.

§. 2.

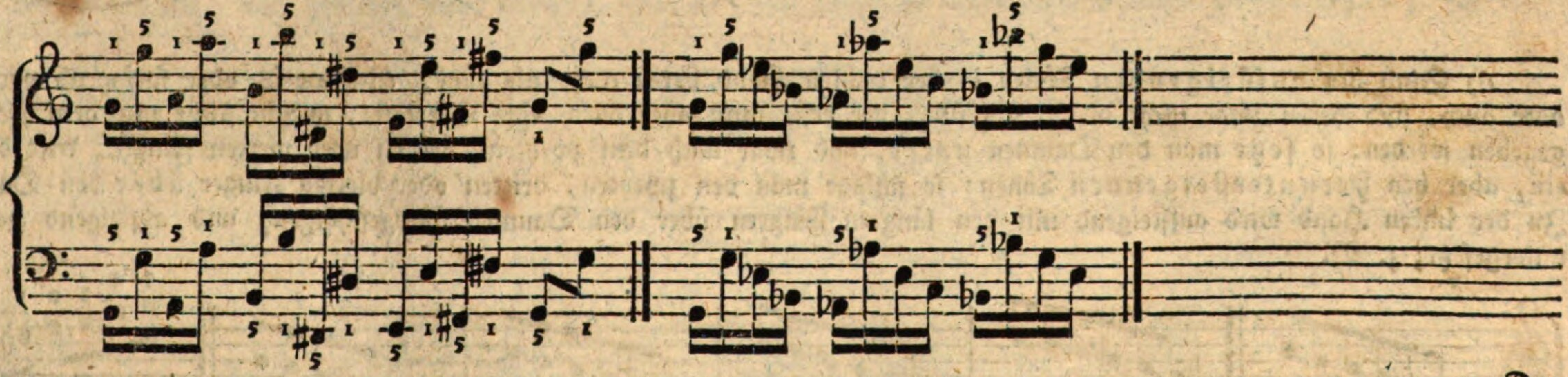
Da hierbey auf eine richtige und gute Haltung der Hände und Finger ſehr viel ankömmt: ſo mache man ſich mit den Regeln, die über dieſen Gegenſtand in der Einleitung dieſer Schrift (S. 4., §. 9.) gegeben worden ſind, bekannt, und nehme nun vorerſt dazu, was hier über den Gebrauch der Finger im Allgemeinen geſagt wird *):

a) Man nehme für jeden Anſchlag der Taſte einen beſondern Finger, auch wenn dieſelbe Taſte mehrmals unmittelbar nach einander angeſchlagen werden muß; z. B. **)





b) Man ſetze den Daumen nur dann auf die Obertaſten, wenn weite, ſpringende Figuren — wie Oktaven u. dgl. es verlangen; z. B.

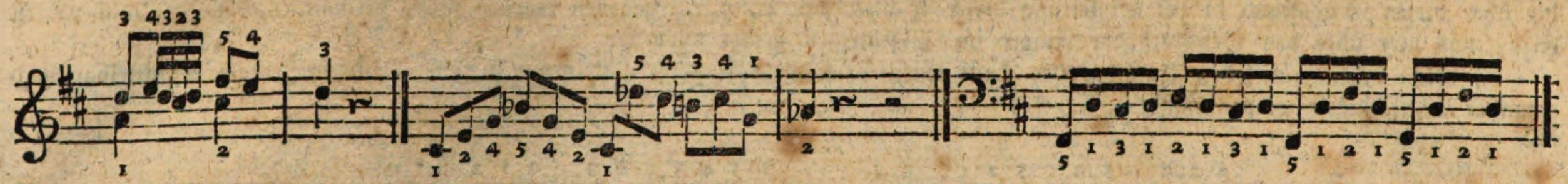


Den

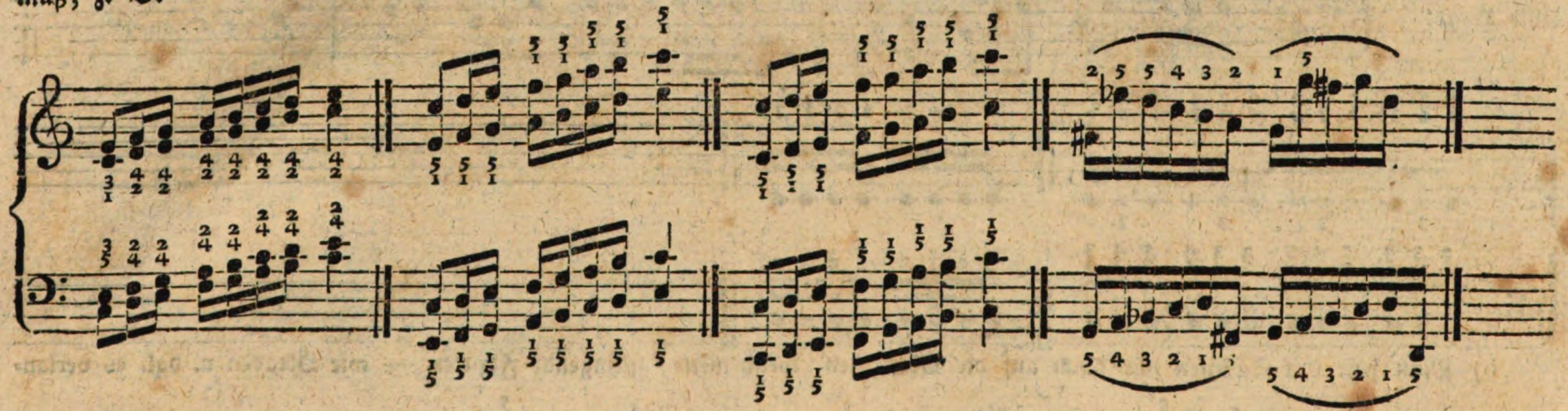
*) Allgemeine Regeln zu geben, die für jeden einzelnen Fall genügten, iſt, der vielen Ausnahmen wegen, unmöglich. Darum wird die Uebung einer und derſelben Paſſage in verſchiedener Applikatur ſehr nützlich und empfehlenswerth.

**) Wenn die Finger mit Zahlen angedeutet werden, ſo bezeichnet 1 den Daumen, 2 den Zeigefinger, 3 den Mittelfinger ꝛc. Einige Muſiklehrer bezeichnen zwar den Daumen mit 0, den Zeigefinger mit 1 ꝛc. Dieſe Bezeichnungsart gehört aber nur den Streichinſtrumenten, wo bekanntlich der Daumen nie zum Greifen gebraucht wird, und folglich, wenn vom Greifen der Töne die Rede iſt, der Zeigefinger allerdings der erſte, der Mittelfinger der zweyte ꝛc. wird.

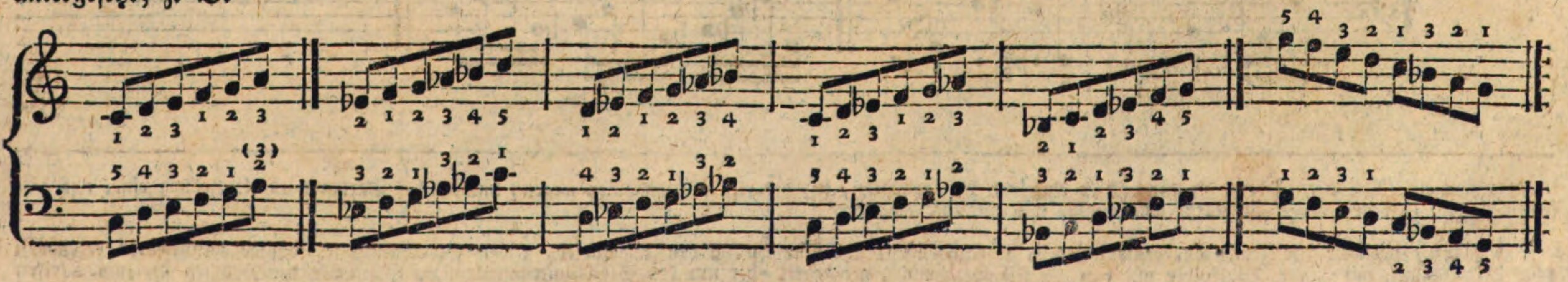
Den Gebrauch des kleinen Fingers ſchränke man aber nicht ſo ſehr ein, als öfters geſchiehet, und bediene ſich deſſen auch auf den Obertaſten in Fällen, wie

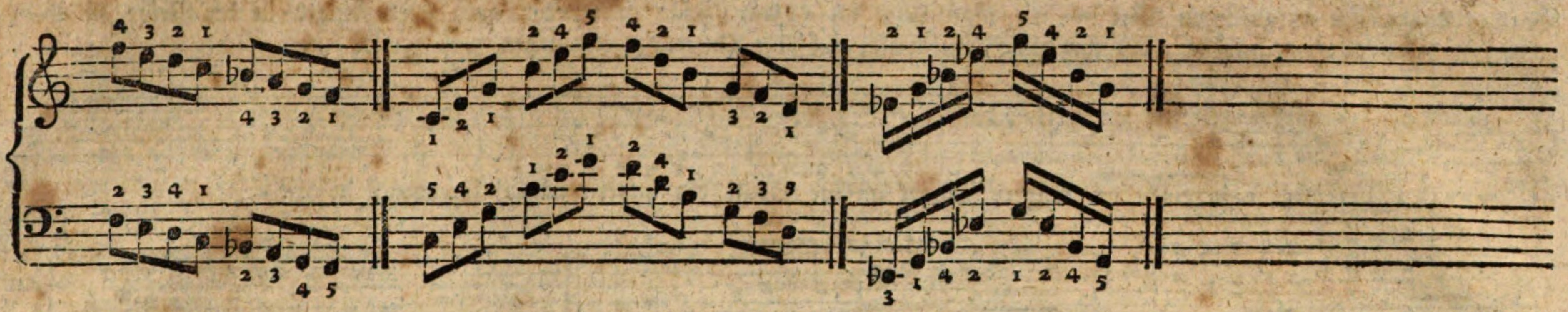


c) Man ſchlage nicht zwey Taſten unmittelbar nach einander mit Einem Finger an, weil dadurch der fließende Vortrag nothwendig leiden müßte. Ausnahmen finden ſtatt, bey ſchnell auf einander folgenden Terzen, Sexten, Oktaven ꝛc. und bey einſtimmigen ſpringenden Sätzen, wo der Daumen in der rechten Hand die tiefſte und in der linken die höchſte Note berühren muß; z. B.



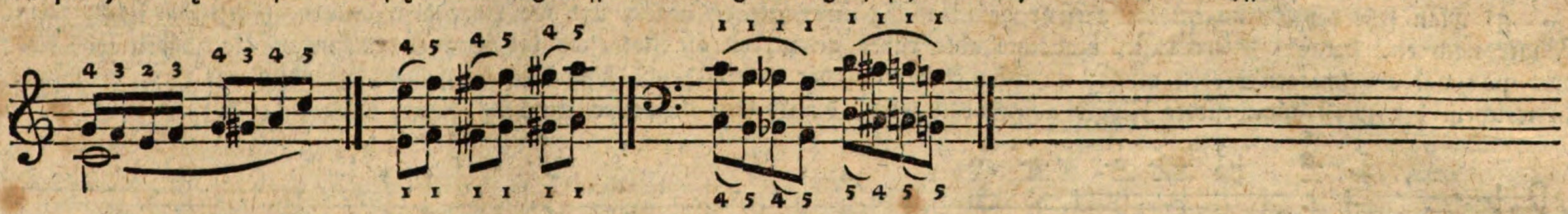
d) Sind bey *aufſteigenden* Tönen in der rechten Hand deren mehr als fünf, (ſtufenweis oder ſpringend vorkommend;) oder auch, ſind deren zwar nicht mehr, als fünf, der erſte muß aber durch eine Obertaſte, mithin nicht mit dem Daumen, angegeben werden: ſo *ſetze* man den Daumen *unter*, und zwar nach dem zweyten, dritten oder vierten Finger; tritt derſelbe Fall ein, aber bey *herunterſteigenden* Tönen: ſo ſchlage man den zweyten, dritten oder vierten Finger *über* den Daumen weg. In der linken Hand wird aufſteigend mit den längern Fingern über den Daumen übergeſchlagen, und abſteigend der Daumen untergeſetzt; z. B.



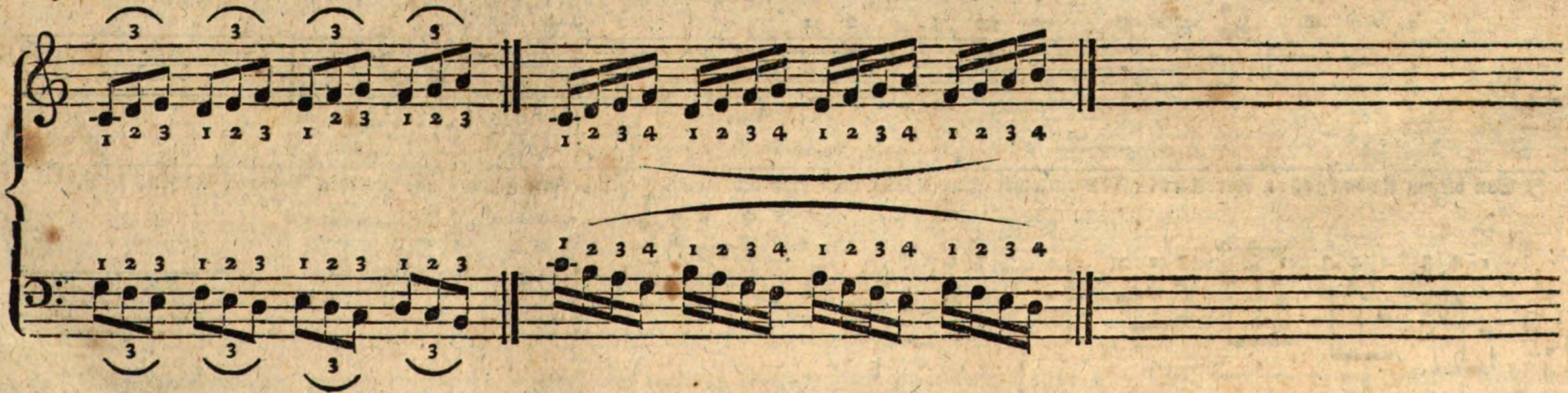


(Dieſe Fälle werden ſämmtlich durch die angehängten Uebungen anſchaulich gemacht und genau beſtimmt).

Das Unterſetzen des Daumens nach dem fünften Finger, wie auch das Ueberſchlagen des fünften über den Daumen, kann nur im Nothfall, weil dadurch die Hand zu ſehr gewendet werden muß, geſtattet werden. Auch vermeide man ſo viel als möglich das Ueberſetzen des dritten Fingers über den vierten, des vierten über den fünften, und umgekehrt. Ausnahmen finden nur da ſtatt, wo ohne dieſes Ueberſetzen der angemeſſene Vortrag unmöglich ſeyn würde, wie in dem Beyſpiel:



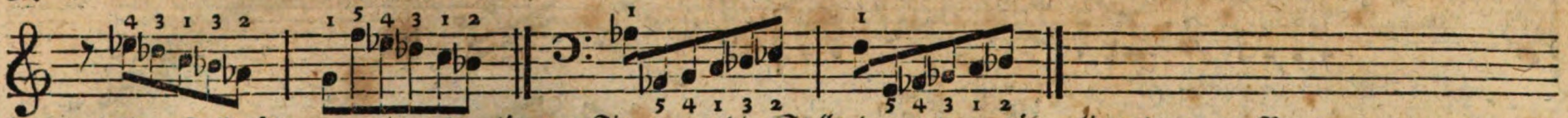
e) Bey Figuren von *gleichen* Gliedern ſetze man — vorausgeſetzt, daß die erſte Taſte keine obere iſt — den Daumen allezeit auf die erſte Note. Der Vortrag wird dadurch, beſonders bey genau zu verbindenden Noten gleichmäßiger; z. B.



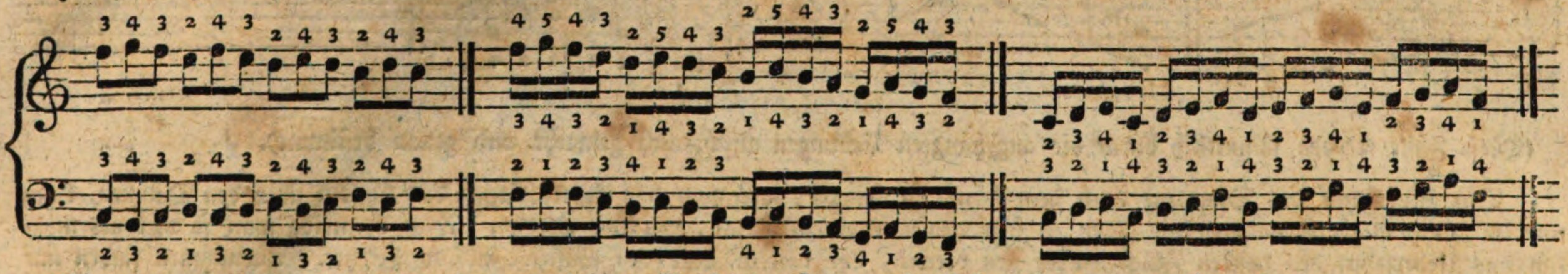
Sonſt pflegt man den Daumen, wenn Ober- und Untertaſten vermiſcht vorkommen, meiſtens unmittelbar vor oder unmittelbar nach einer Obertaſte zu ſetzen.

f) Bey ſtufenweiſer Fortſchreitung ſetze man die Finger der Reihe nach; es wäre denn, daß in dieſer Reihe der Daumen auf eine Obertaſte zu ſtehen käme, oder daß eine Folge von Tönen ohne Auslaſſen oder früheres Einſetzen eines Fingers nicht dem

Vortrag angemeſſen auszuführen wäre — wo man denn im erſten Falle einen oder auch zwey Finger in der Reihe zu übergehen, und den Daumen früher, als ihn die Reihe trifft, auf eine Untertaſte einzuſetzen hat; z. B. *)

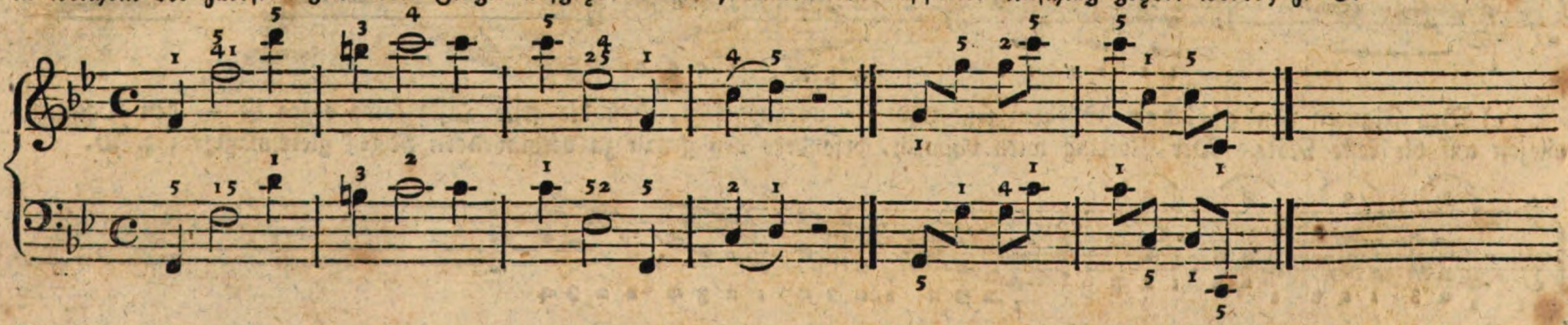


im zweyten Falle ſetzt man einen der längern Finger an die Stelle des andern näher liegenden; z. B.

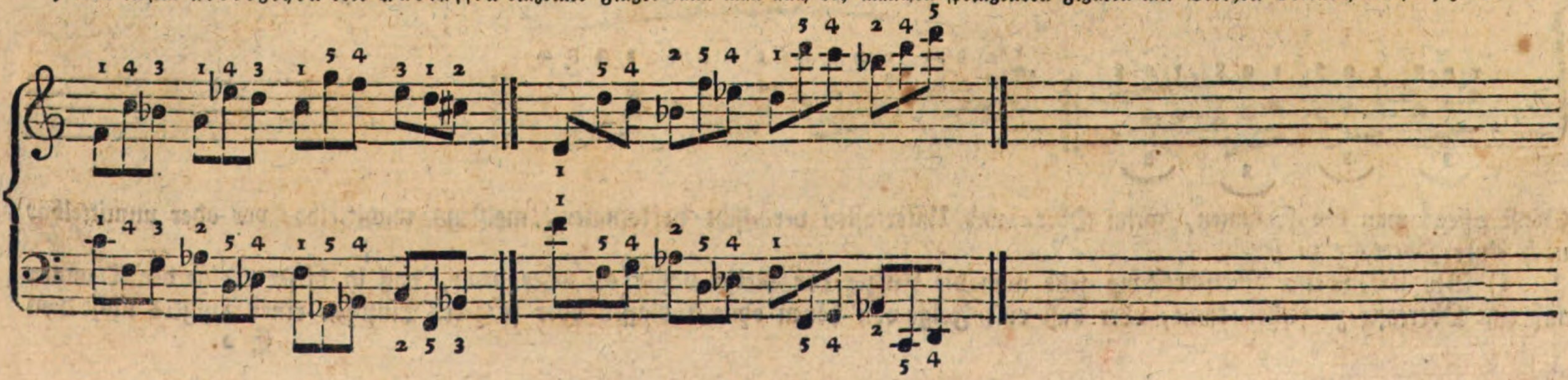


(Noch mehrere Fälle dieſer Art wird man in den Beyſpielen finden, die dieſem Kapitel angehängt ſind).

g) Man ſetze bey Sprüngen, die außer dem Umfang einer Oktave liegen, und wo einer dem andern unmittelbar folgt, zwey Finger nach einander auf Eine Taſte, beobachte aber dabey genau, ob die Note, wo der Wechſel des Fingers ſtatt haben ſoll, ein- oder zweymal angeſchlagen werden müſſe; im erſten Falle muß der nachzuſetzende Finger in demſelben Augenblick die Taſte berühren, in welchem der zuerſt angewendete Finger aufgehoben wird, damit kein doppelter Anſchlag gehört werde; z. B.



*) Von dieſem Uebergehen oder Auslaſſen einzelner Finger kann man auch bey manchen ſpringenden Figuren mit Vortheil Gebrauch machen; z. B.



§. 3.

Die folgenden Uebungen ſind nicht abgefaßt worden, um allein eine richtige Applikatur zu lehren, ſondern zugleich die Hände und jeden einzelnen Finger insbeſondere durch alle mögliche Arten von Figuren zu ſtärken, feſt und gelenkig zu machen, und demjenigen, der ſie nach der Anweiſung und bis zur Möglichkeit einer genauen Ausführung übt, alles in die Gewalt zu geben, was zu einem mechaniſch=trefflichen, (vollkommen richtigen) Spiele erfordert wird.

Bey der erſten Gattung dieſer Uebungen vermeide man jede, auch die kleinſte Bewegung der Hand: man hebe deshalb die längern Finger nach dem Anſchlage, beſonders wenn die Bewegung ſchnell iſt, nicht aufwärts, ſondern ziehe ſie vielmehr, vermittelſt eines leichten Abgleitens derſelben von der Taſte, nach dem Innern der Hand ein. Die Hand darf dabey nie gehoben werden, weil der Daumen ſonſt die Kraft zum gehörigen Anſchlage verlieren würde.

Jede der folgenden Uebungen laſſe man erſt langſam ſpielen; nach und nach, ſo wie die Finger an Stärke, Schnellkraft und Gelenkigkeit zunehmen, laſſe man ſie geſchwinder und immer geſchwinder wiederholen. Bey dem erſten Beyſpiele (No. 1. a.) iſt dies Verfahren in Noten ausgeſetzt worden. Auf gleiche Art verfahre man mit allen folgenden Beyſpielen.

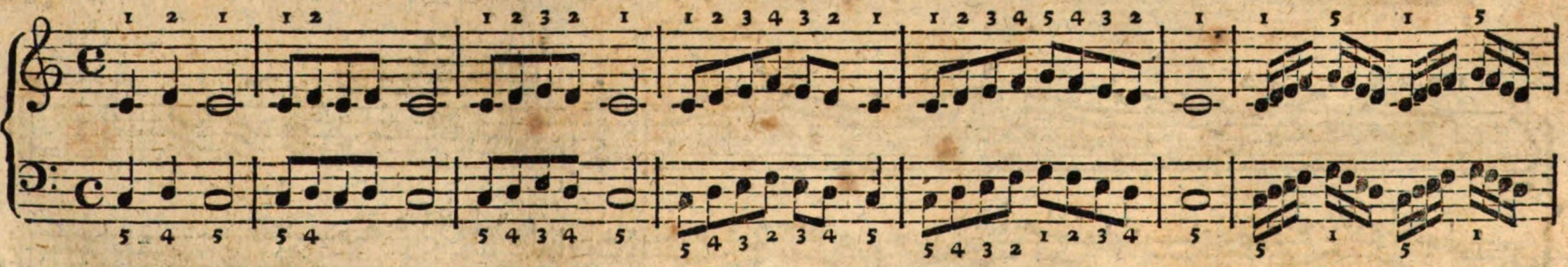
Kann der Lernende ein ſolches Beyſpiel mit beyden Händen, mit jeder einzeln und mit beyden zugleich, in jedem Grade der Bewegung ſpielen: ſo fange man es mit jeder Taſte in derſelben Tonfolge und mit gleicher Fingerſetzung an. Auch dieſes iſt bey dem erſten und zweyten Beyſpiele in Noten angedeutet; (No. 1. b. und c.) ſo fahre man fort durch alle halbe Töne, und laſſe ſie ſo lange üben, bis der Schüler ſie in jeder Lage und Folge fertig vortragen kann. Dieſes Verſetzen (Transponiren) einer Paſſage iſt nicht genug zu empfehlen, weil dadurch die Finger frühzeitig an verſchiedene Lagen und Stellungen gewöhnt werden *).

Um auch das Taktgefühl bey dieſen Uebungen zu ſchärfen, ſo laſſe man, wie in den Anmerkungen angegeben wird, gewiſſe einzelne Hauptnoten ſcharf markiren.

Uebrigens ſind zwar die Uebungsſtücke ſo geordnet, daß ſie immer vom leichtern zum Schwerern fortſchreiten; da aber dennoch aus zufälligen Urſachen, wie z. B. wegen beſonderer Ungelenkigkeit dieſes oder jenes einzelnen Fingers, dem einen Schüler ein früheres Beyſpiel ſchwerer werden kann, als ein ſpäteres: ſo wird der Lehrer, der die eigenen Talente oder Mängel ſeines Schülers kennen muß, an dieſer Ordnung ändern, was er nach den Umſtänden ändern zu müſſen glaubt. Sind keine beſondern Veranlaſſungen zu dieſem Verwechſeln da, ſo dürfte die hier angenommene Ordnung wohl die zweckmäßigſte ſeyn.

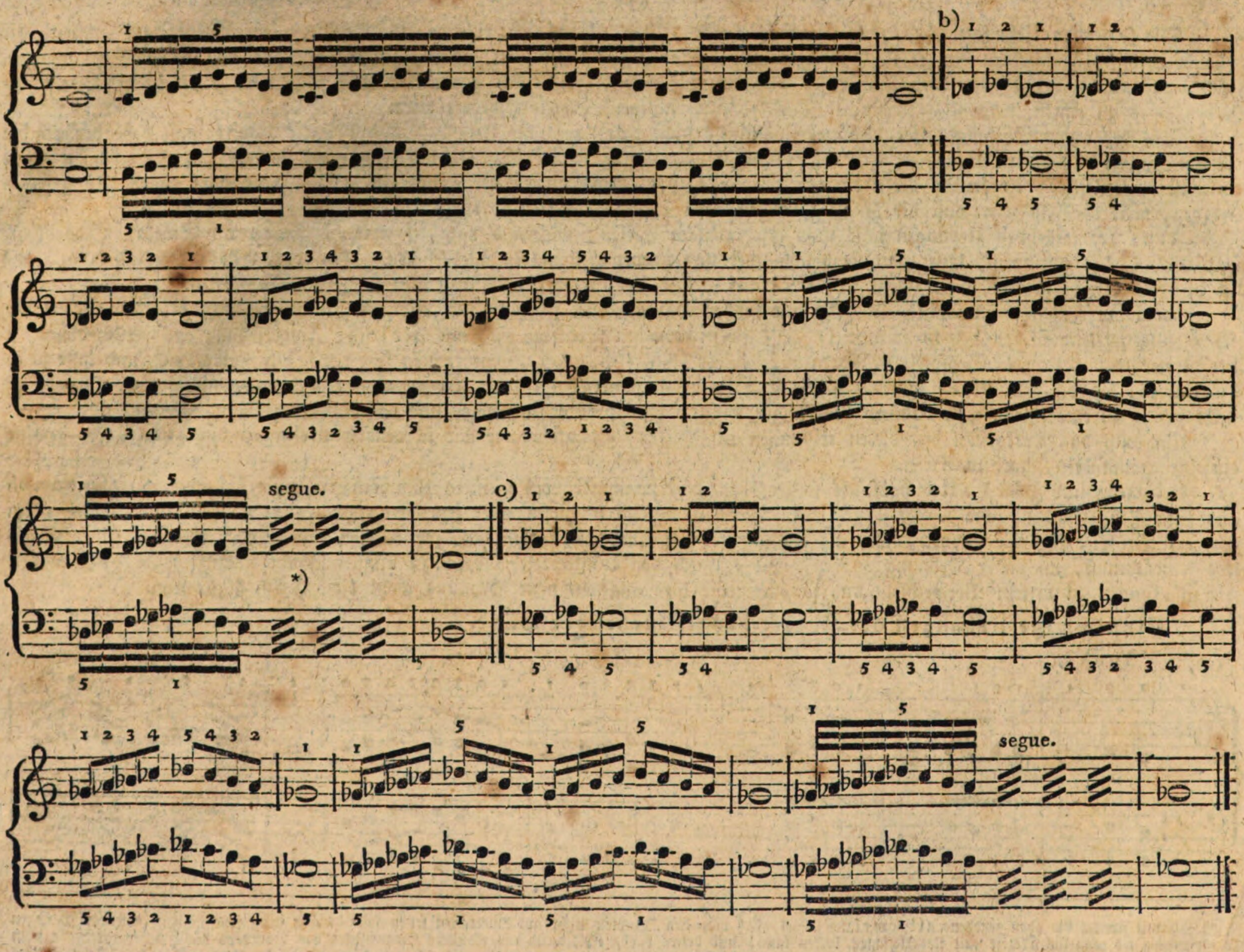
Einſtimmige Uebungen der Finger bey ſtillſtehender Hand.

No. 1. **) a)

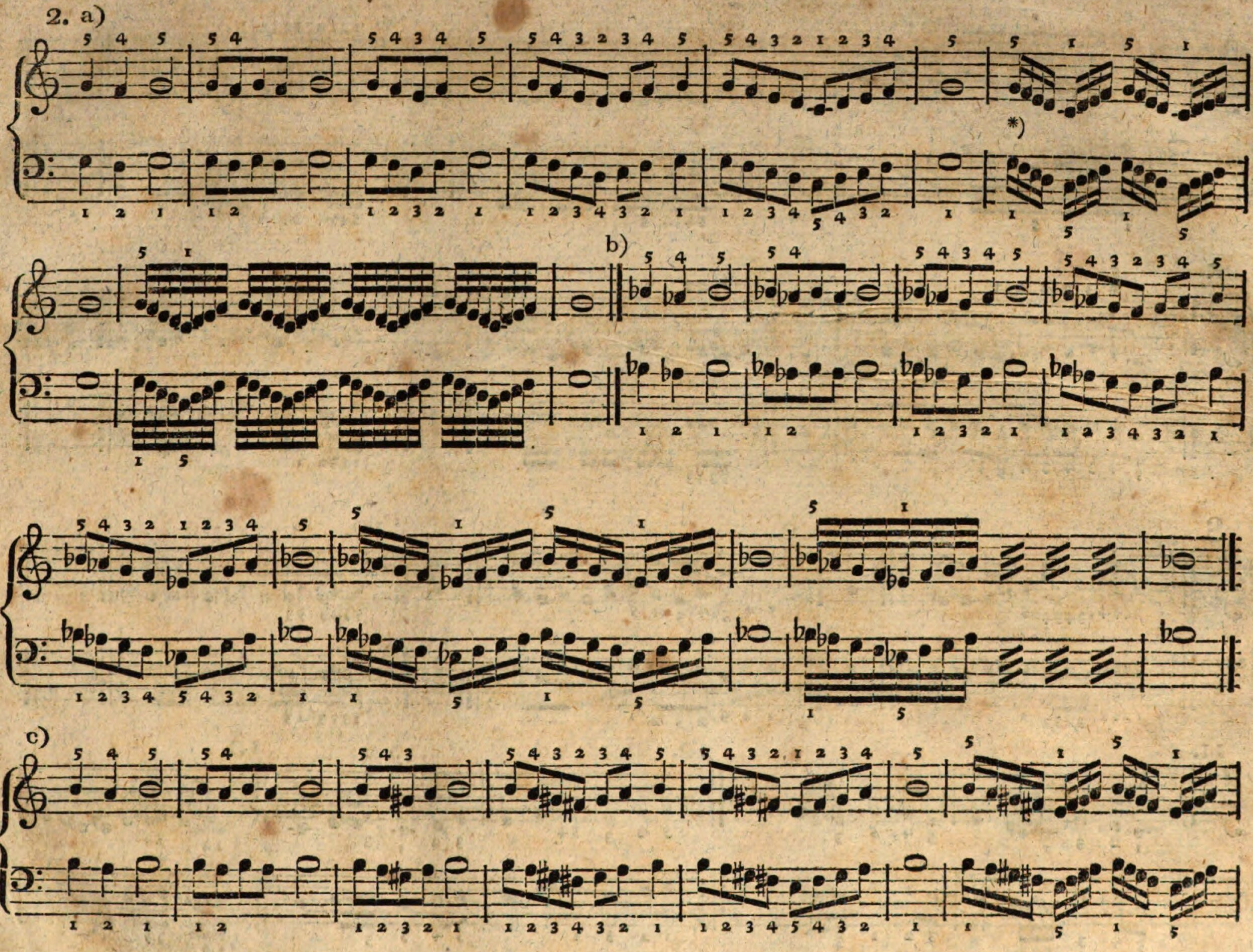


*) Hiermit ſtreitet die oben gegebene allgemeine Regel, daß man den Daumen nicht auf Obertaſten ſetzen ſolle, nicht; denn jene iſt von laufenden Paſſagen zu verſtehen, wo man ſich allezeit mit Ueberſchlagen helfen kann, und helfen darf, weil durch das plötzliche Hinaufrücken des Daumens die Hand verdrehet werden müßte. Ein anderes aber iſt es, wenn, wie in dieſen Uebungen, die Hand unbeweglich ſtehen bleibt, und es, wie hier, darum zu thun iſt, jedem Finger die ihm nöthige Fertigkeit und Sicherheit zu verſchaffen. Hier kann man ſich ohne Bedenken des Daumens auf den Obertaſten bedienen. C. P. E. Bach ſtimmt mit meinem Rathe vollkommen überein. Man vergleiche ſeine Sonaten zum „Verſuch über die wahre Art das Klavier zu ſpielen.“

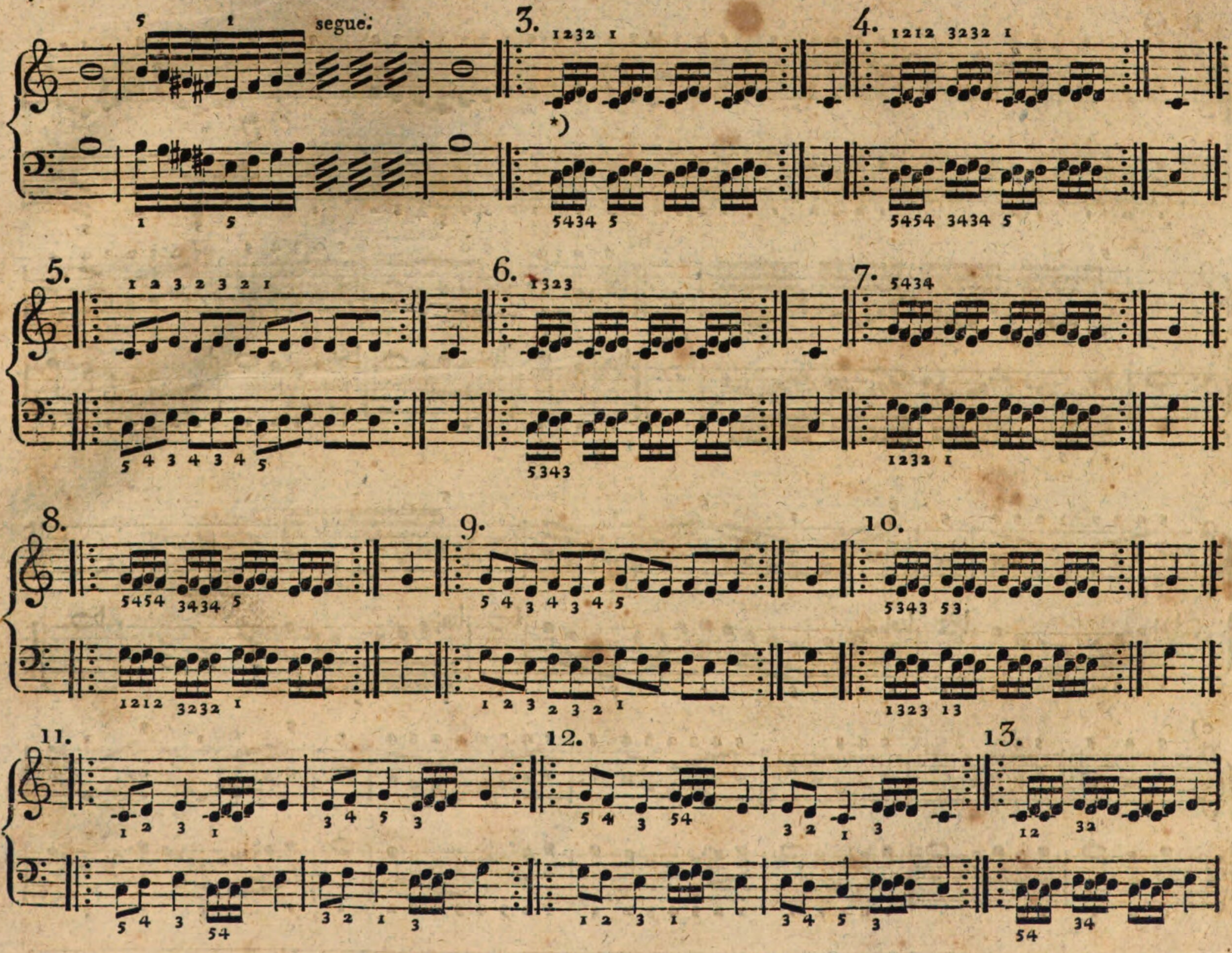
**) Um das Taktgefühl zu ſchärfen, laſſe man in dieſem Beyſpiele, beſonders in geſchwinder Bewegung, das erſte c, (oder wie die Taſte bey der Transponirung heißt) das von der rechten Hand mit dem Daumen, von der linken mit dem kleinen Finger angeſchlagen wird, vorzüglich markiren.



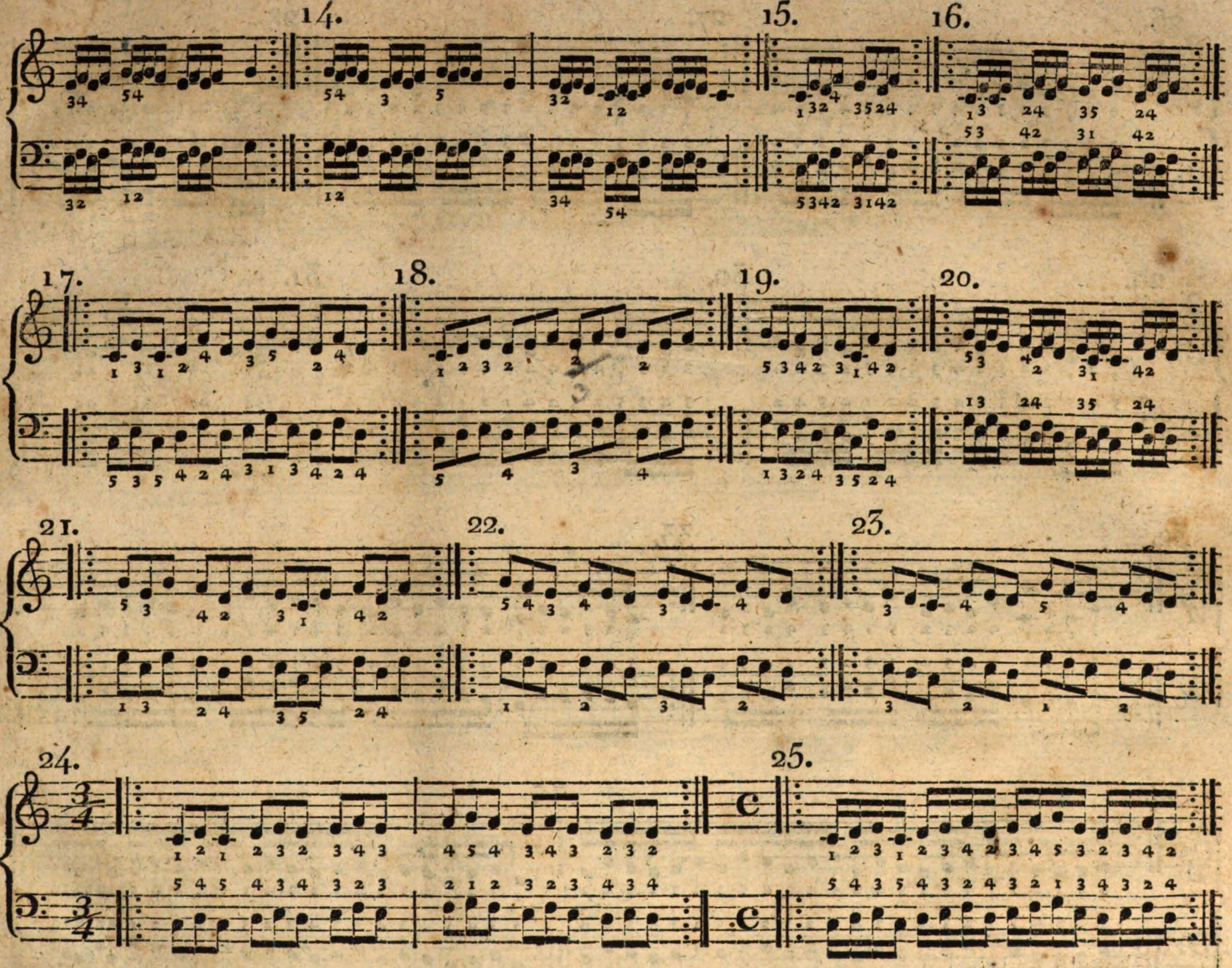
*) Die Bedeutung der Querſtriche wird im 6. §. des fünften Kapitels erklärt.

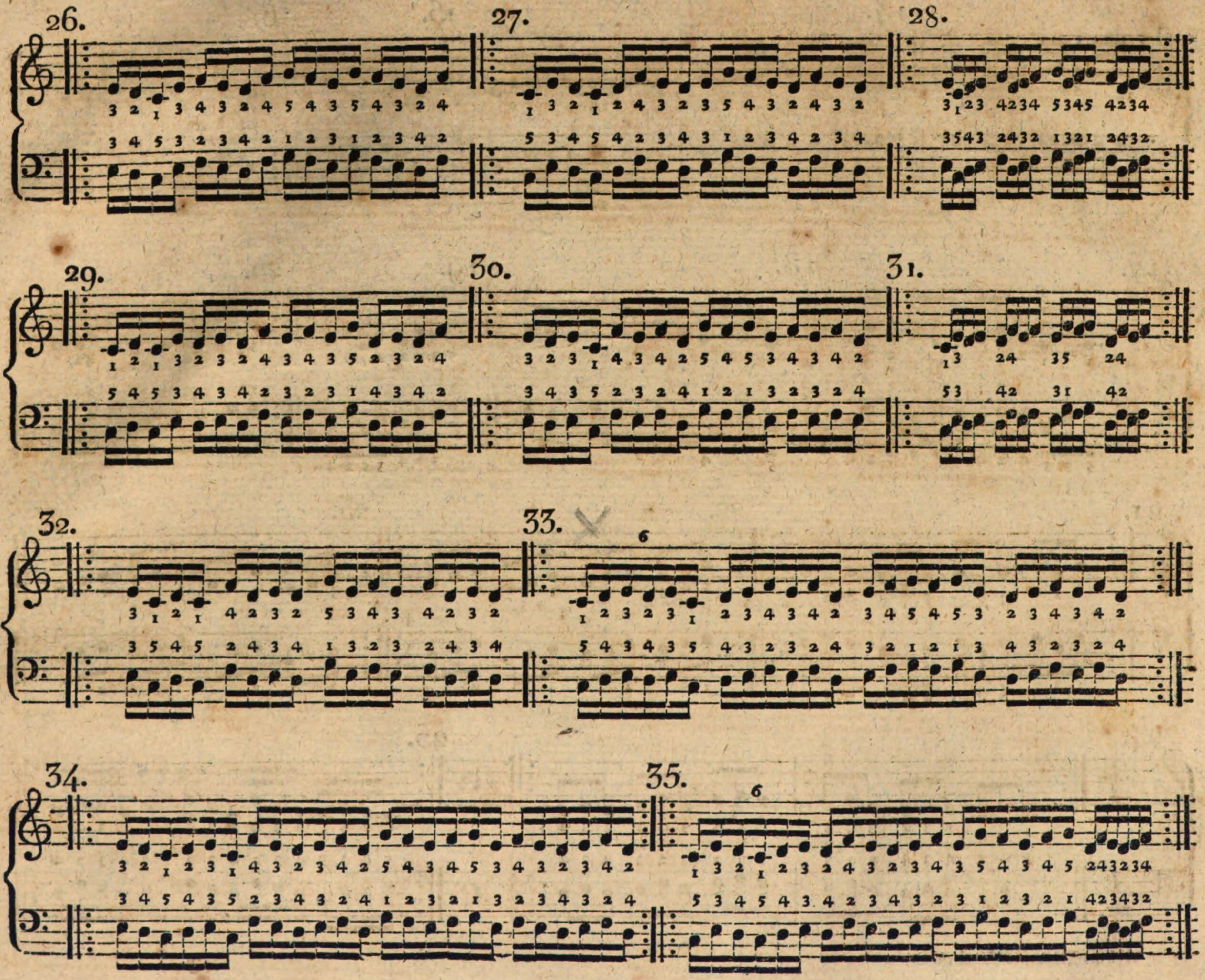


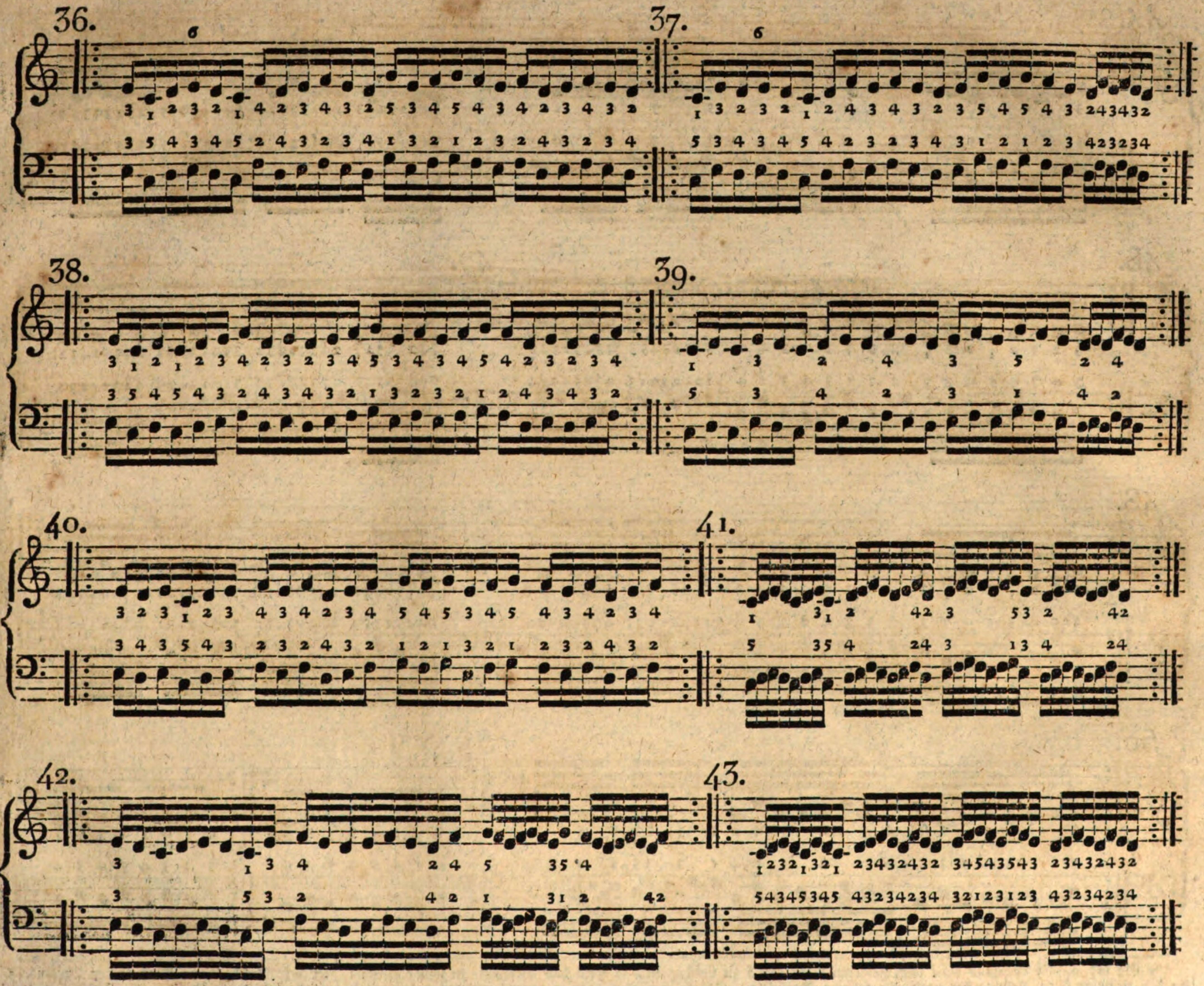
*) Bey dieſer, und ähnlichen Uebungen muß der kleine Finger der rechten Hand immer etwas ſtark anſchlagen, weil ſonſt, wegen des ſtärkern Anſchlags des Daumens, der Accent leicht verrückt werden dürfte.

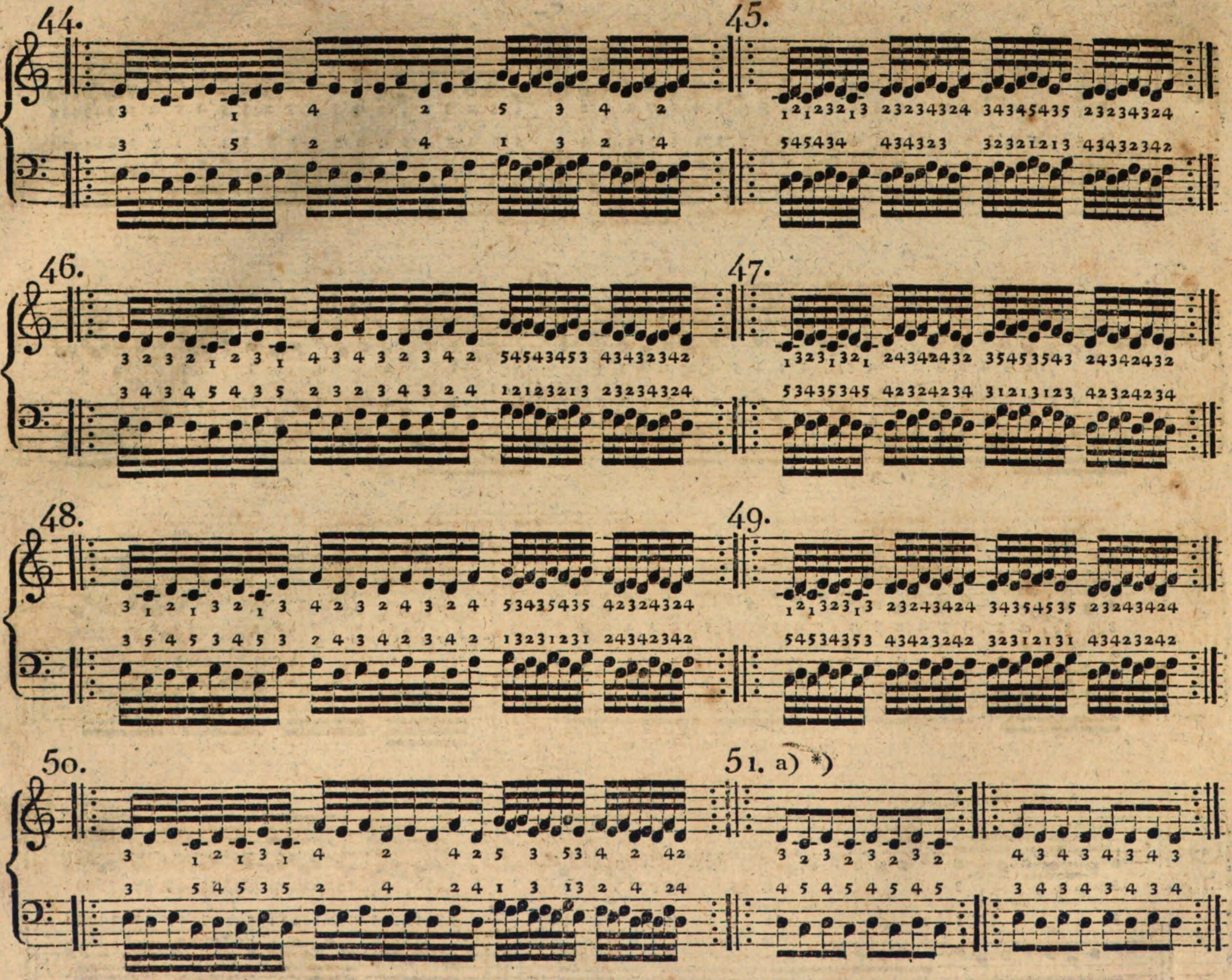


*) Man wiederhole die Beyſpiele noch öfter, als hier vorgeſchrieben iſt, beobachte dabey das Zeitmaaß (den Takt) genau, und transponire ſie wie No. 1. und 2.

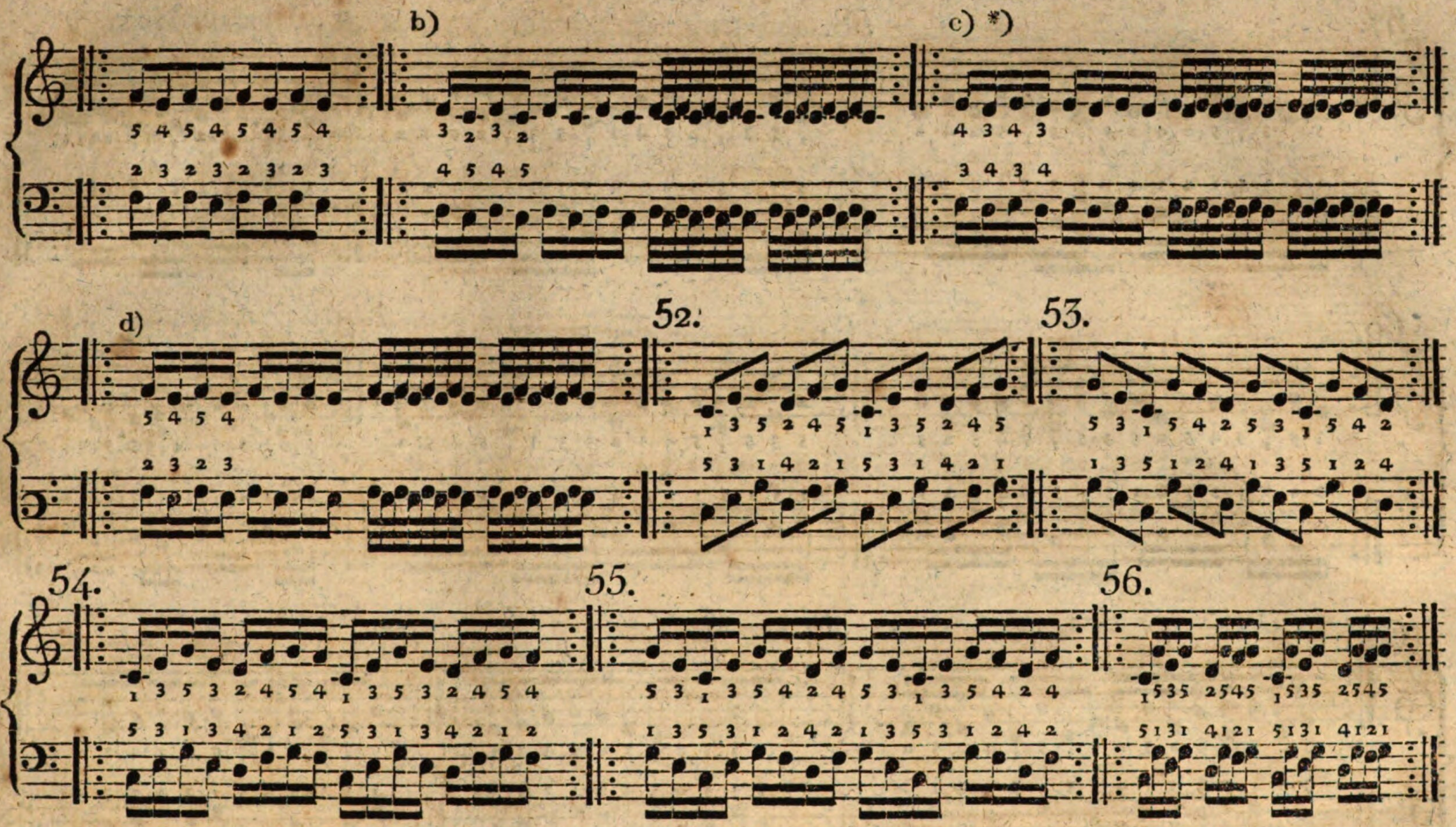

14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.


26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.


36.
37.
38.
39.
40.
41.
42.
43.

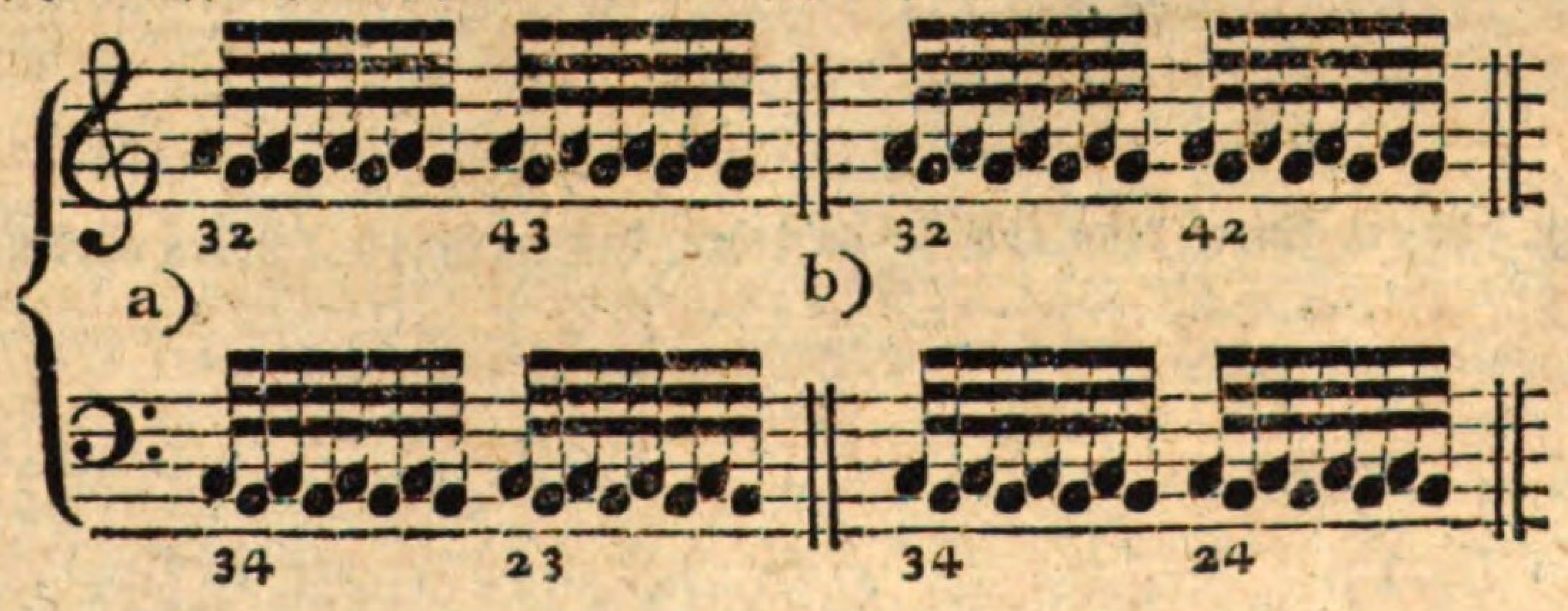


*) Da der Triller ebenfalls ohne alle Bewegung der Hand zu machen iſt, ſo wird das Beyſpiel zu ſeiner Uebung hier mit Recht ſeinen Platz finden, beſonders da der Spieler durch Uebung der vorhergegangenen Beyſpiele, Stärke und Gelenkigkeit genug erhalten haben wird, um den Triller mit allen Fingern gut auszu=

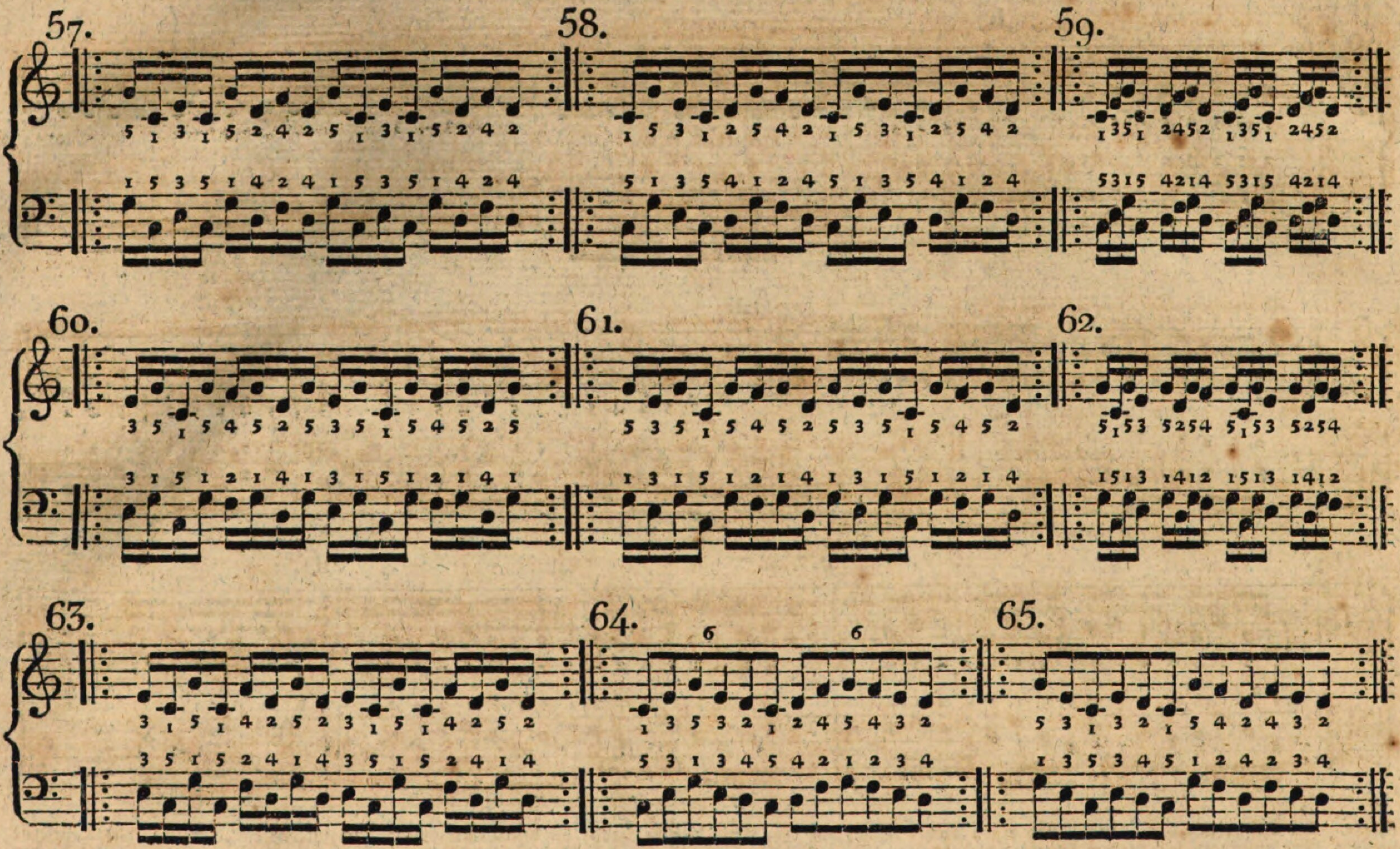


führen. Der Triller mit dem Daumen und erſten Finger kömmt nur vor, wenn dieſelbe Hand, die den Triller ſchlägt, auch zugleich einige andere, etwas entfernt liegende Töne anſchlagen ſoll. (Man ſehe die zweyſtimmigen Uebungen bey ſtillſtehender Hand.) Auch die Uebung des Trillers fange man langſam an und laſſe ihn, wie die Finger an Fähigkeit zunehmen, immer geſchwinder ausführen. Die beſte Uebung iſt, wenn man die drey Beyſpiele, (a, b, c,) ohne abzuſetzen, in gleicher Bewegung hinter einander fort ſpielt. Auch wird es von großem Nutzen ſeyn, den Triller mit beyden Händen zugleich zu ſchlagen.

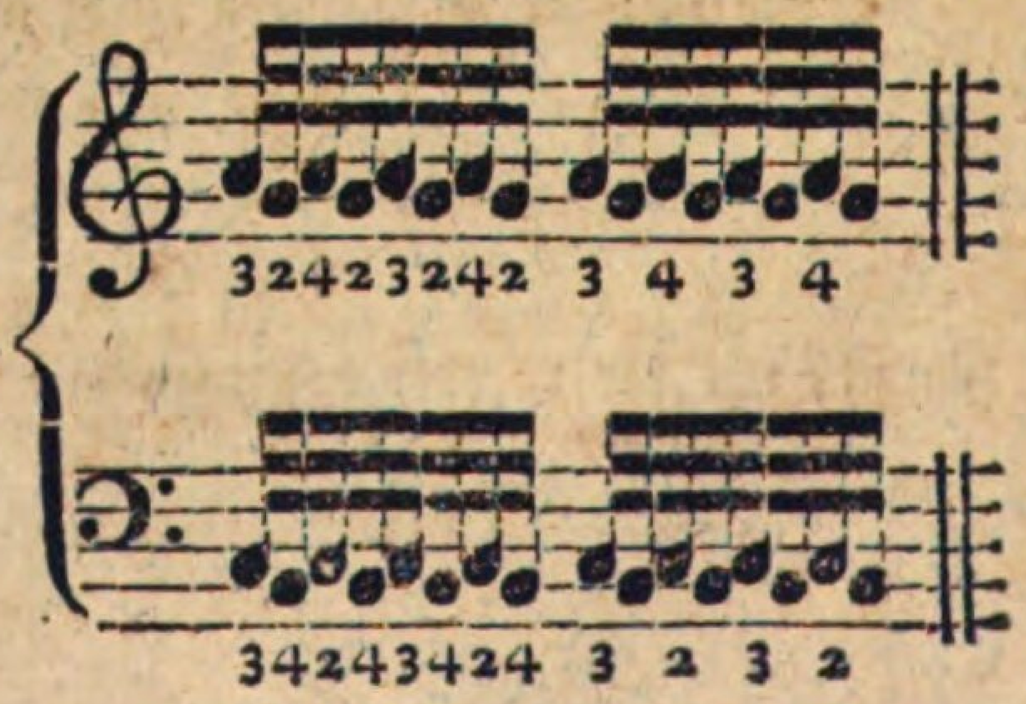
*) Bey ſehr langen Trillern pflegt man mit den Fingern, wenn dieſe ermüden, zu wechſeln, und zwar entweder ſo, daß man zu beyden Tönen andere Finger nimmt, wie bey a; oder daß man nur mit einem Finger wechſelt, wie bey b.

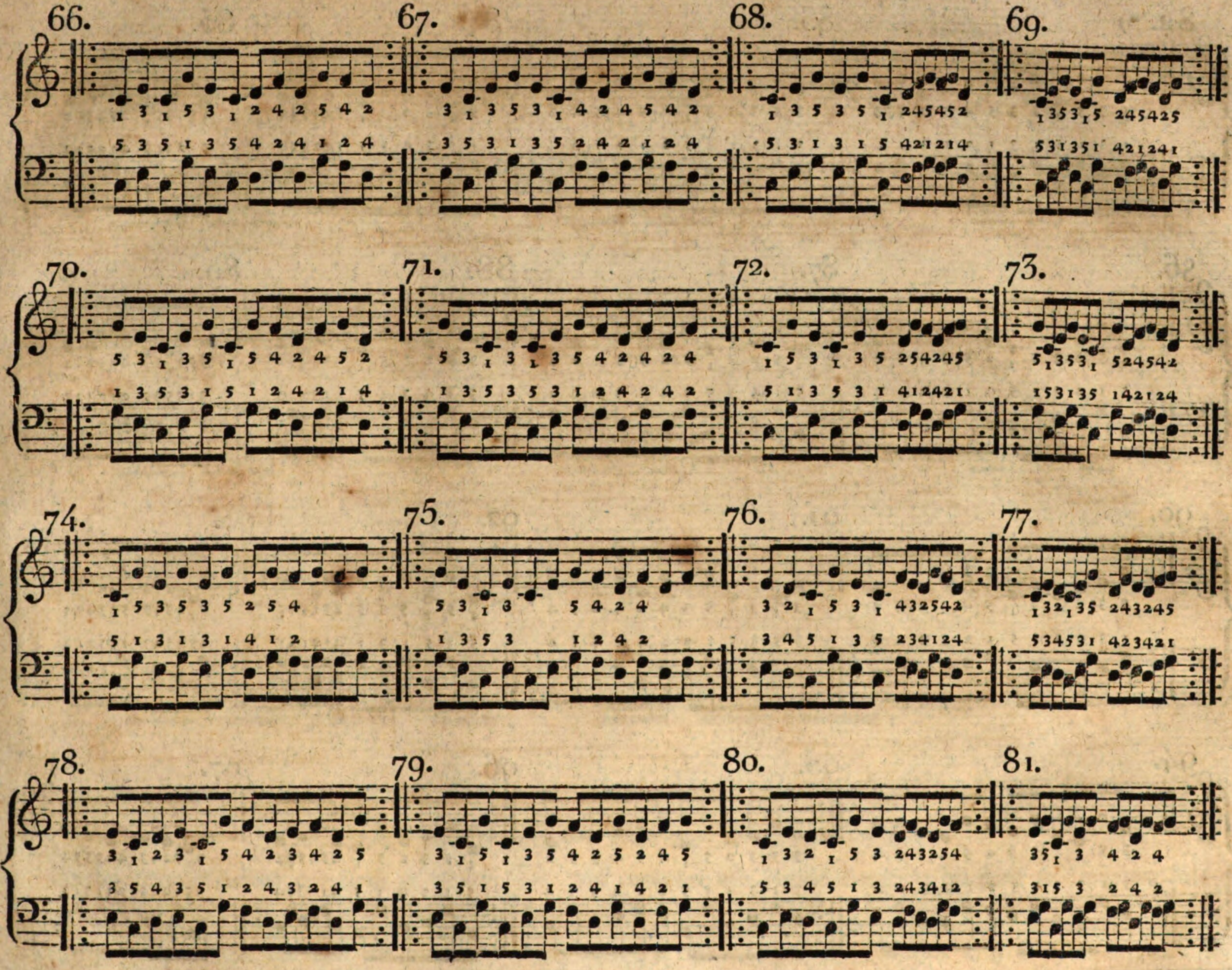


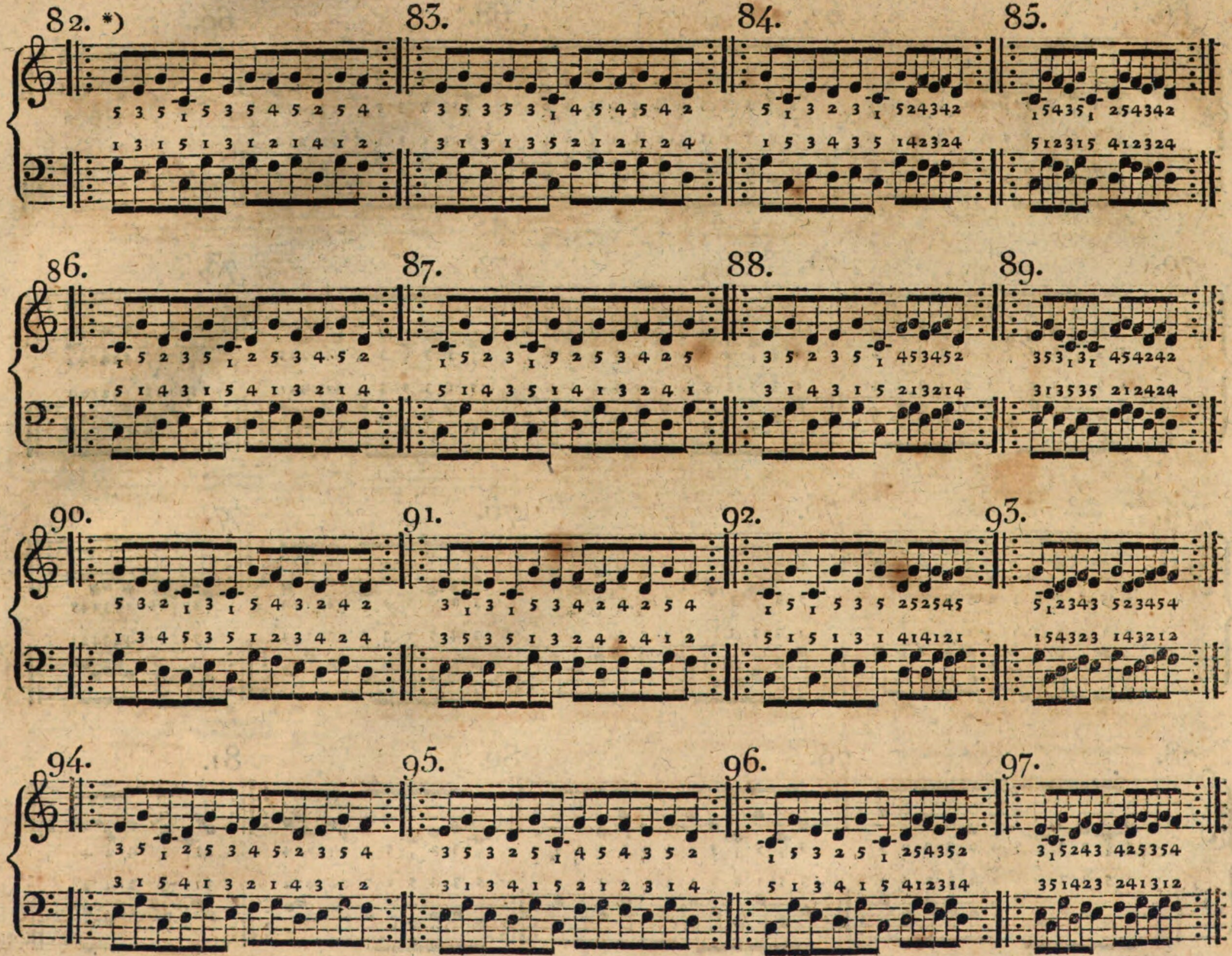
Das



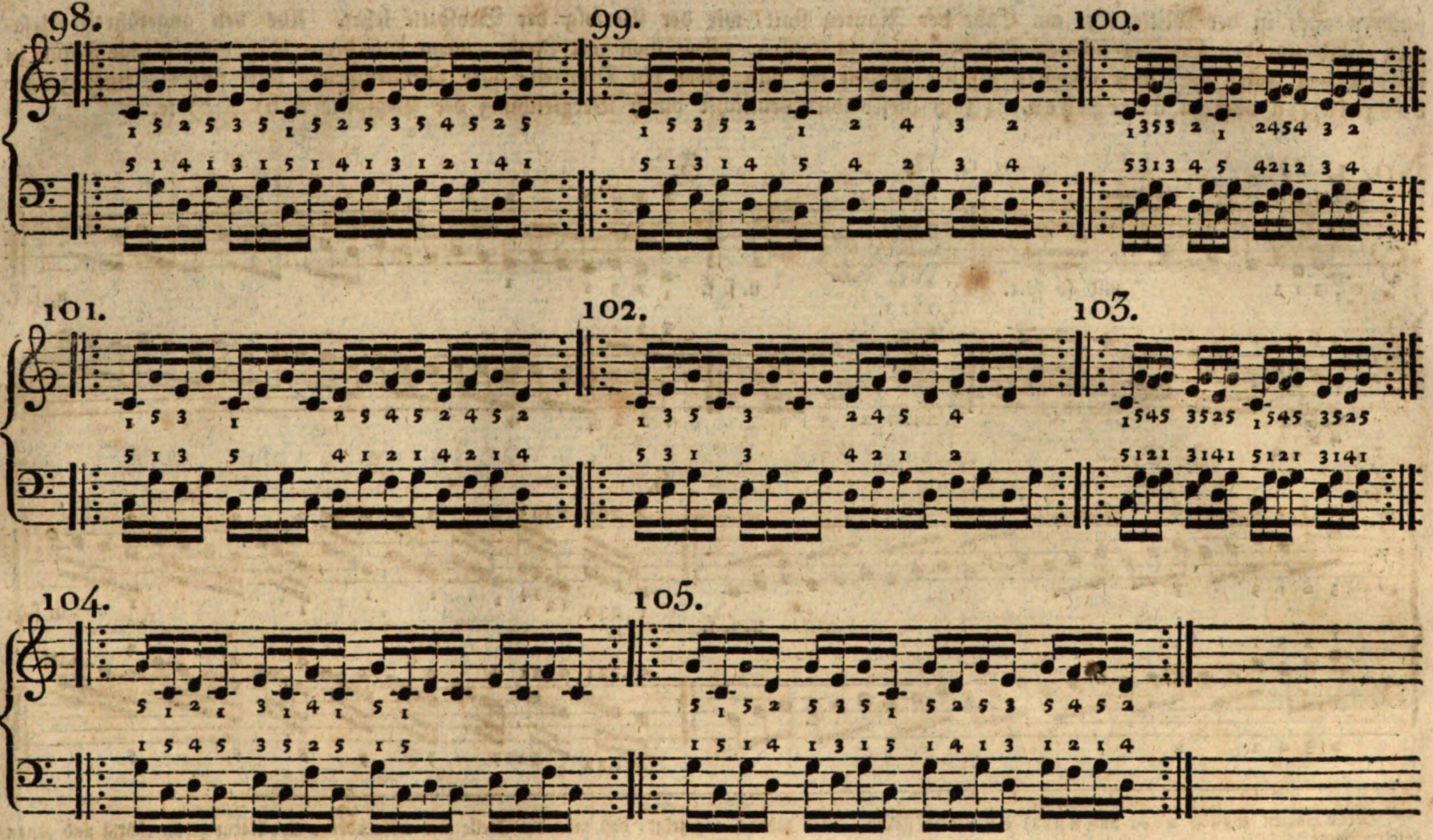
Wechſeln mit einem Finger kann auch ſo geſchehen, daß ein Finger um den andern die jedesmalige Hülfsnote anſchlägt. Z. B.




66.
67.
68.
69.
70.
71.
72.
73.
74.
75.
76.
77.
78.
79.
80.
81.



*) Anmerkung zu No. 82 (wie auch 83, 84, 86, 87, 95 und 97). In dieſen Beyſpielen müſſen die ſchlechten Taktzeiten (d. h. die erſte Note des zweyten und vierten Viertels) vorzüglich accentuirt werden, weil ſonſt die Hand in eine Bewegung verfällt, wie die des Tripeltakts.

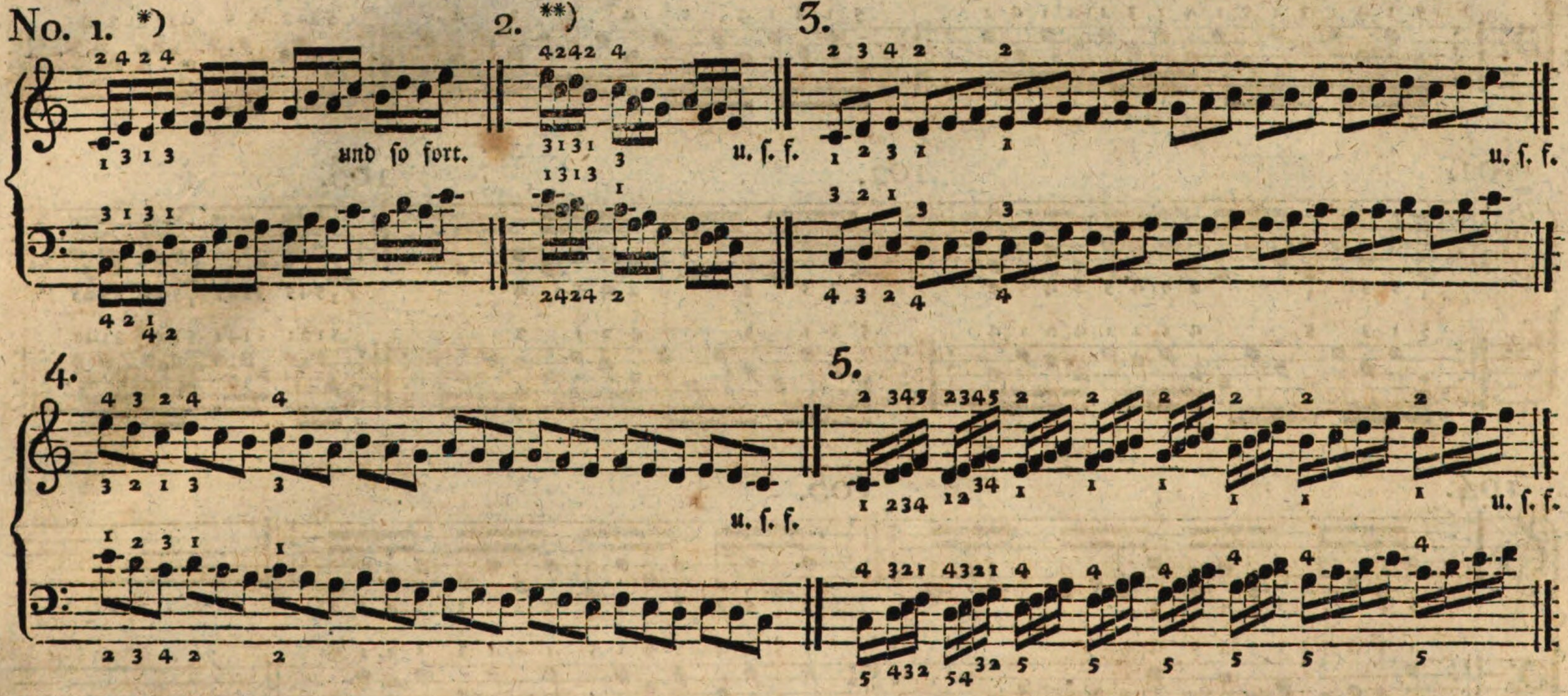


Einſtimmige Uebungen der Finger bey gleichmäßig auf- und abwärtsgehender Hand.

1) Uebungen zur Erlernung des richtigen Einſetzens der Finger.

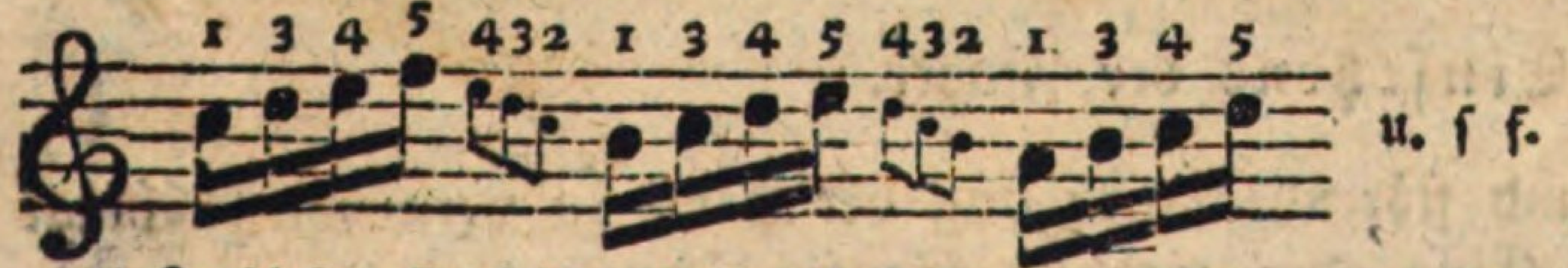
Um den Vortrag fließend und gleich zu erhalten, auch jede unnöthige und ſtörende Bewegung der Hand zu vermeiden, ſchlägt man, bey fortlaufenden, in der Notenzahl gleichen Figuren, beſonders wo Eine oder mehrere Stufen überſprungen werden und die Tonart es verſtattet, die erſte Note der Figur nach einem ſolchen Sprunge mit demſelben Finger an, mit welchem man die erſte Note derſelben Figur auf einer andern Stelle angeſchlagen hat. (Die Beyſpiele 5, 6 a) 7 a) 8 u. ſ. w., wo, wie im erſten Beyſpiele, bey einem Terzenſprunge nach dem 5ten der 2te, und im 2ten und 3ten Beyſpiele, wo bey einem Quintenſprunge nach dem 5ten der 2te Finger genommen wird, machen den Fall anſchaulich und deutlicher, als er ſich durch Worte machen läßt.) Ein ſolches erneuetes Anſetzen deſſelben Fingers nennet man das Einſetzen. Es findet nicht nur im Anfange,

ſondern auch in der Mitte oder am Ende der Figuren ſtatt, wie der Verfolg der Beyſpiele lehrt. Aus den angeführten Urſachen, und um den Sprung ſicherer und bequemer zu treffen, pflegt man mit Recht, wenn eine drey- oder viergliedrige Figur in einer ſolchen Folge auf- oder abwärts geſpielt werden ſoll und dabey ein Quarten- oder Quintenſprung ſtatt findet — einen Finger auszulaſſen oder zu übergehen. (Auch dieſes wird deutlicher durch Vergleichung der Beyſpiele 6 b), 7 b) ꝛc.

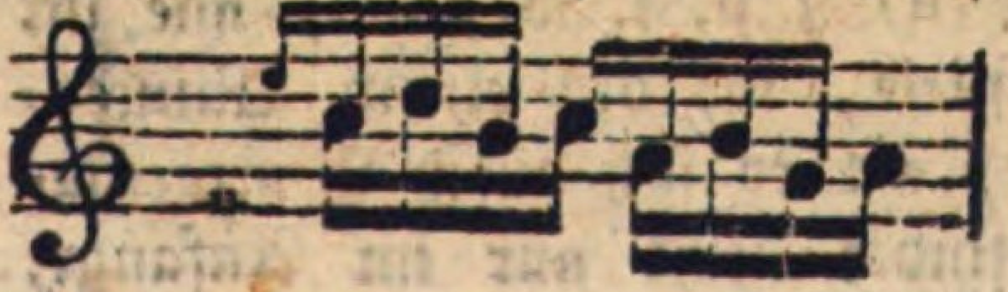


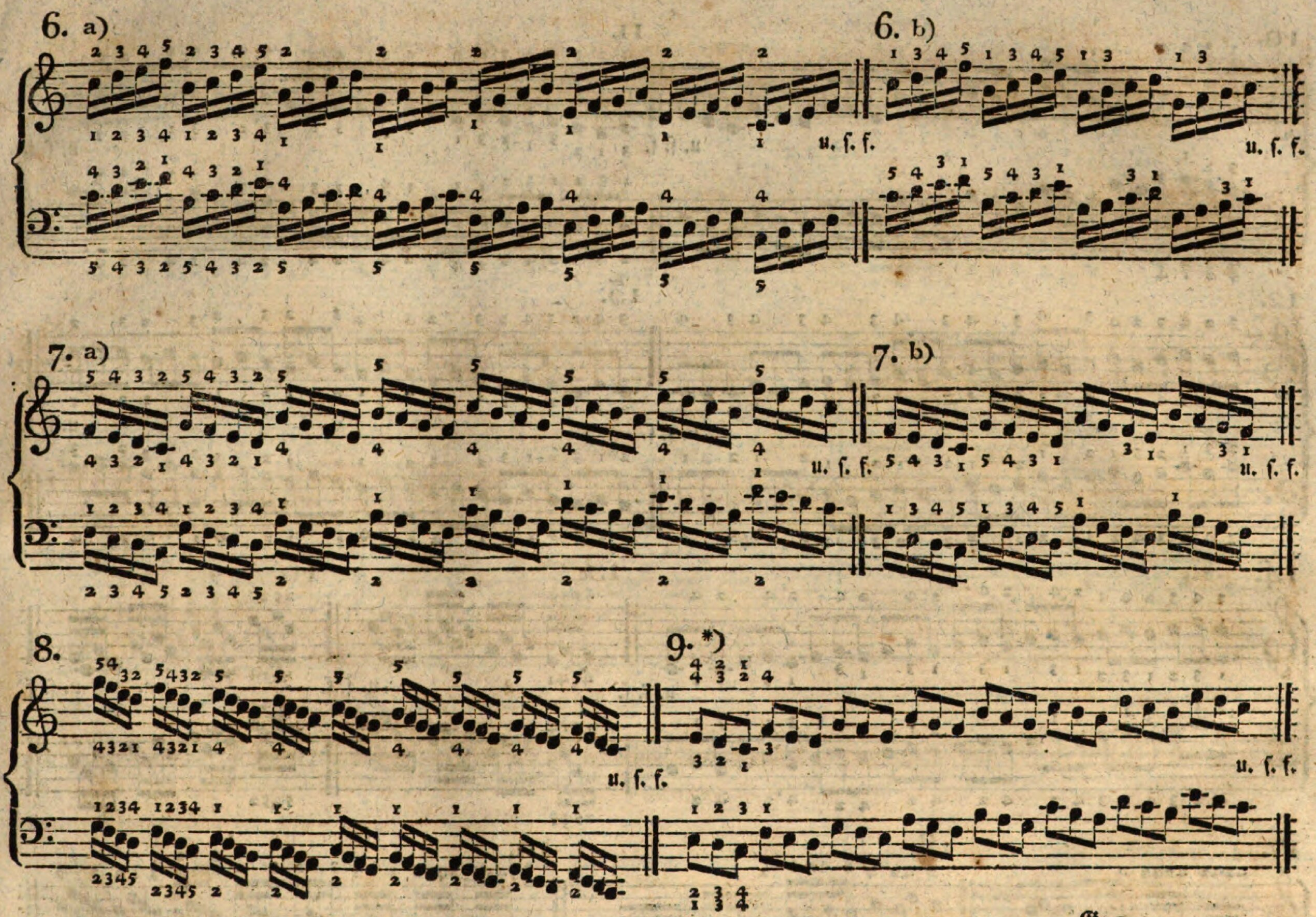
*) Wenn Zahlen zugleich über und unter den Noten ſtehen, wird dadurch angezeigt, daß man die Stelle mit verſchiedener Applikatur gleich richtig und genau ſpielen könne.

Ueberhaupt ſpiele man dieſe Beyſpiele wenigſtens durch zwey Oktaven auf- und abſteigend fort. Anmerkung zu No. 6 b) und No. 7 b). Dieſe Beyſpiele, wo in beyden Händen ein Finger übergangen wird, ſind dem Anfänger beſonders zu empfehlen. Die angegebene Applikatur kann ihn befremden. Sollte man für nöthig halten, die Unvermeidlichkeit ſolches Uebergehens auch durch Raiſonnement einleuchtend zu machen: ſo dienet dazu, daß man den Quintenſprung mit Noten ausfüllt, wo es denn in die Augen fällt, daß ſolche Figuren, (wenn nämlich das Ueberſchlagen der Finger vermieden werden ſoll,) gar nicht anders geſpielt werden können; z. B.

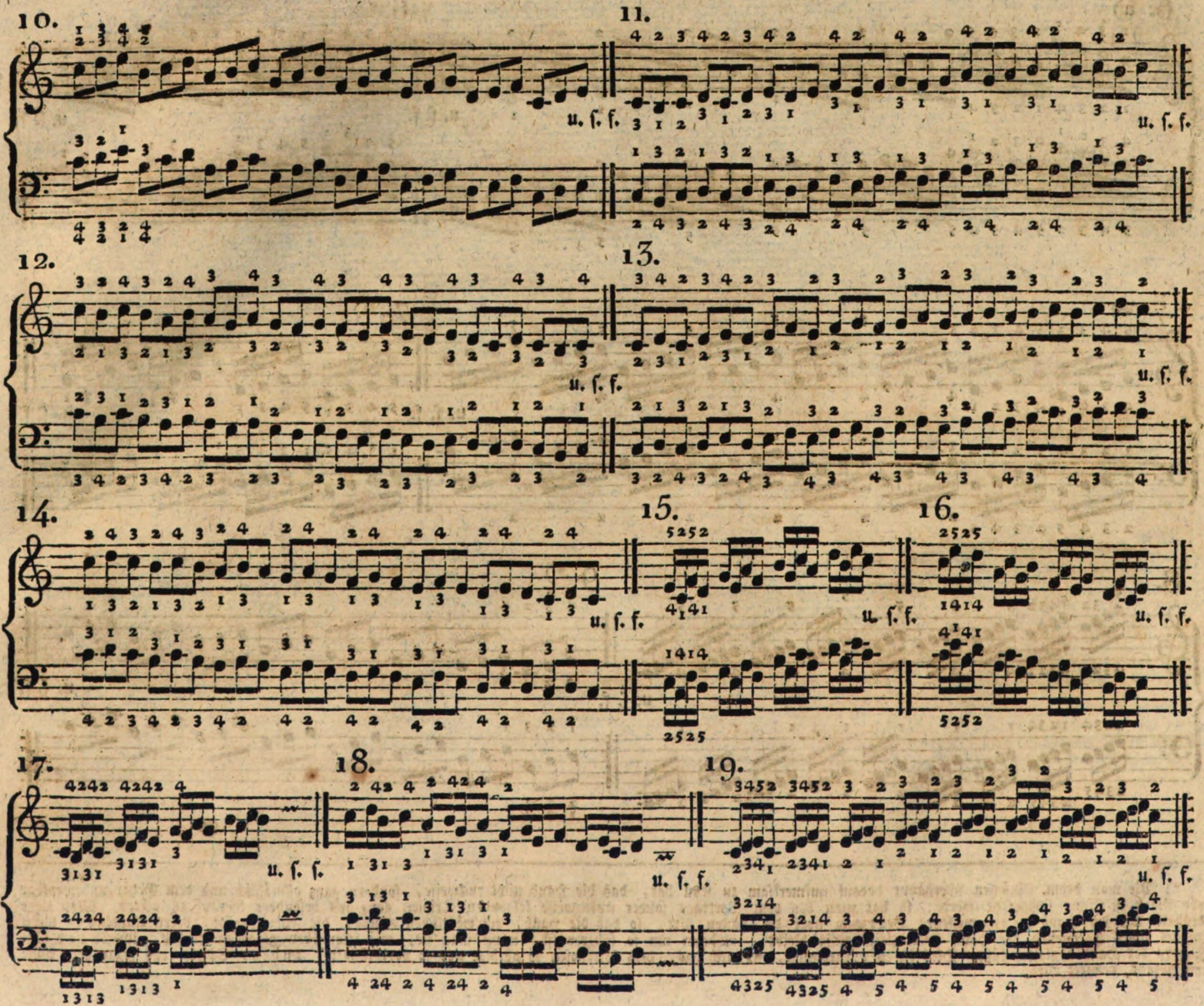


**) In dieſem Beyſpiele iſt die Fingerſetzung — in der rechten Hand mit dem 3ten und erſten, in der linken mit dem 2ten und 4ten Finger, die beſte, weil dadurch die guten Taktglieder mehr herausgehoben werden. Bey der Fingerſetzung — in der rechten Hand mit dem 4ten und 2ten, in der linken mit dem 1ſten und 3ten Finger, wird leicht das ſchlechte Taktglied mehr herausgehoben, als das gute, ſo daß fälſchlich vorgetragen wird, wie hier mit großen Noten angezeigt iſt:

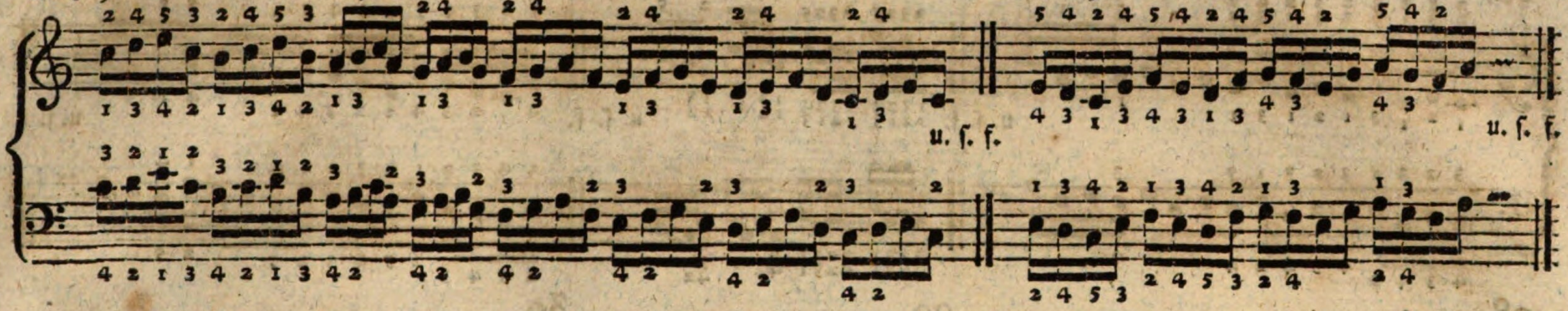




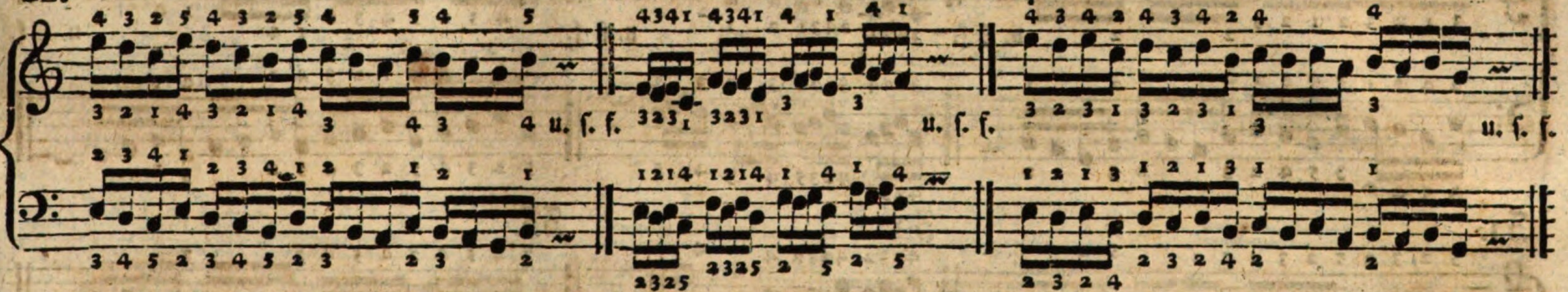
*) Wie man beym Einſetzen überhaupt darauf aufmerkſam zu ſeyn hat, daß die Hand nicht ruckweiſe, ſondern ganz allmählich und dem Gehör unbemerkbar von Figur zu Figur fortgeſetzt werde: ſo hat man bey dem Vortrage ſolcher ſtufenweiſe folgenden Triolen ganz ins beſondere hierauf zu achten. Man ziehe deshalb mit der Hand in angemeſſener Bewegung über die Taſten fort, ſo daß die Hand, im wörtlichen Sinne, die Finger trägt, deren Anſchlag — wenn anders jenes Fortziehen der Hand ſtets gleichförmig bleibt — alsdann um ſo ſicherer iſt, wenn man ſie, wie ſchon oben gerathen worden, immer nach dem Innern der Hand abgleiten läßt. Dies iſt es vornehmlich, wodurch das, dem Virtuoſen ſo nöthige und ſo vortheilhafte, r u h i g e Spiel, das ſogar dem Auge wohlgefällt, bewirkt wird.

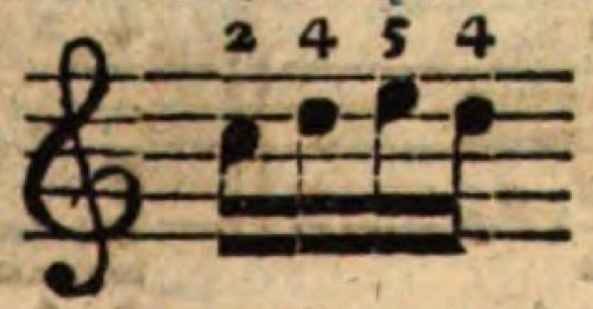

10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
u. ſ. f.

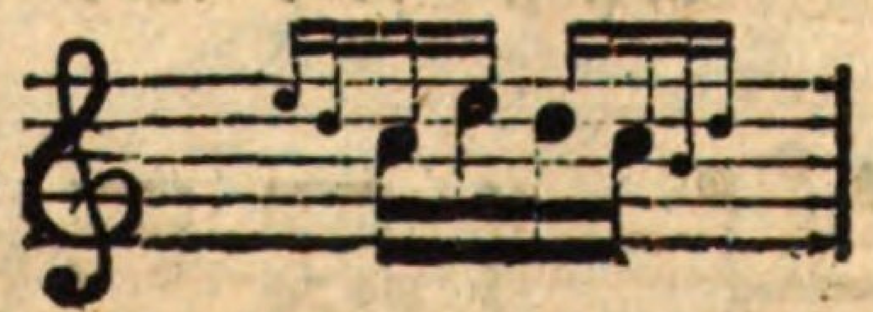
20.*) 21. **)

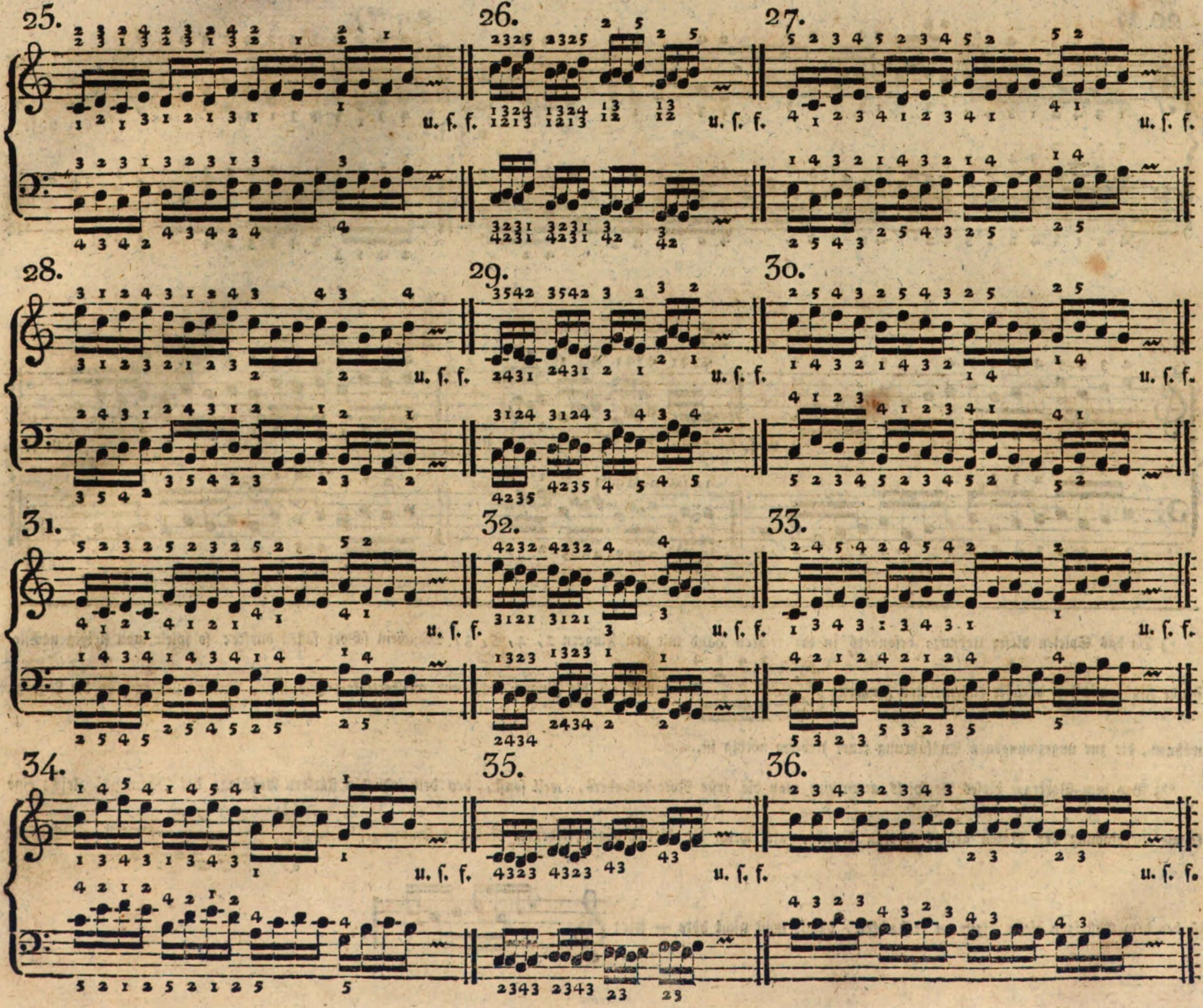


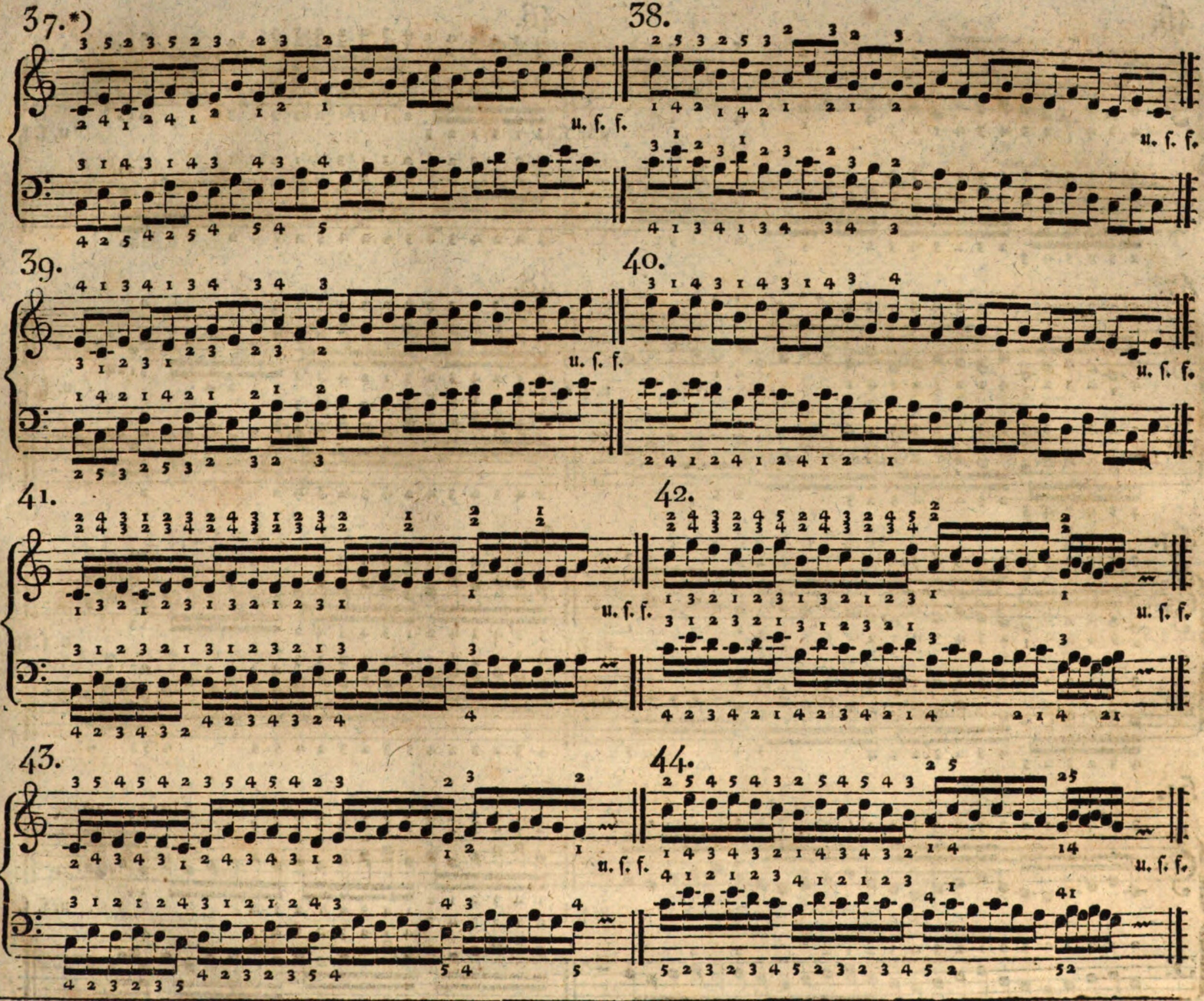
22. 23. 24.



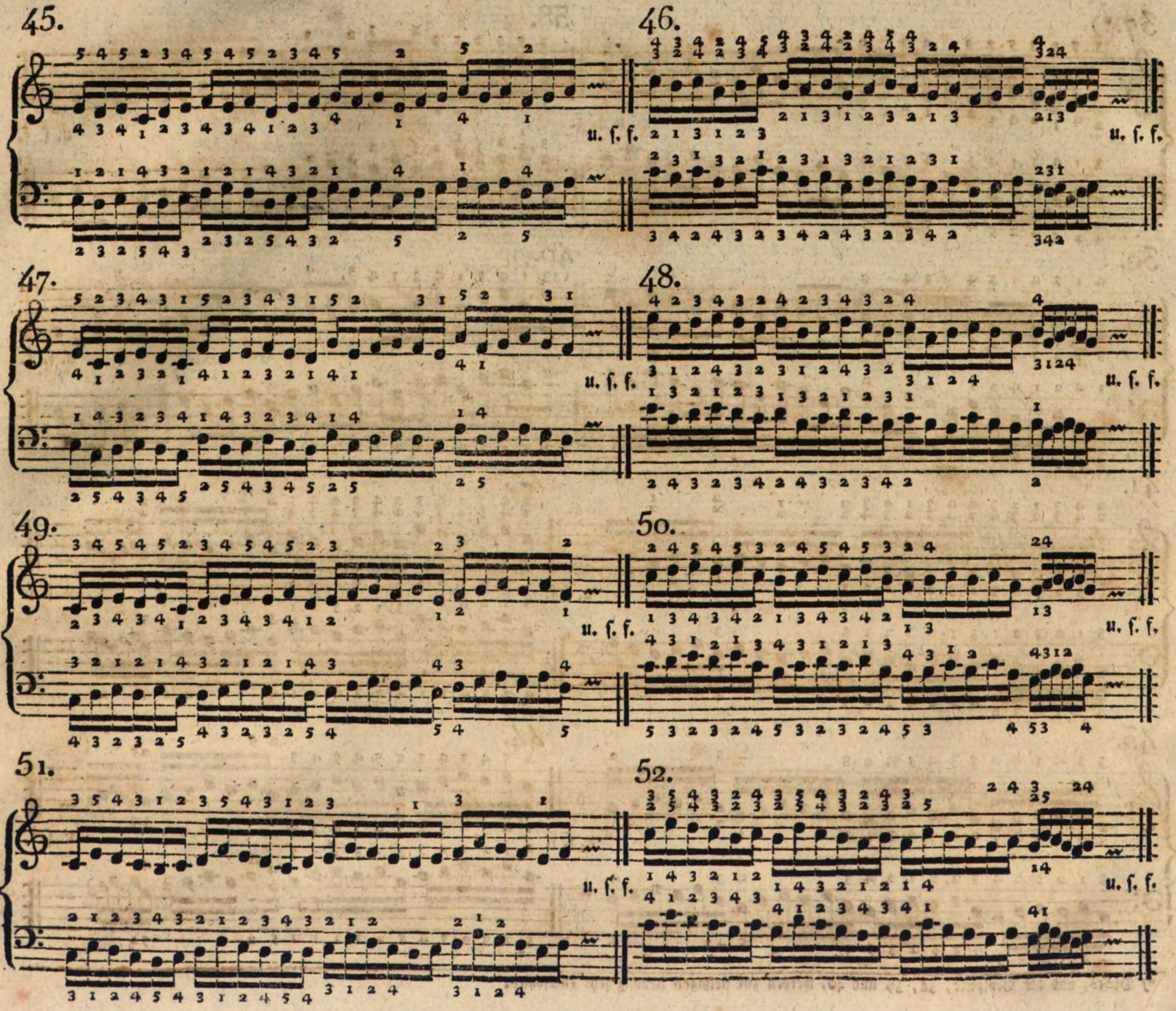
*) Da das Spielen dieſer Uebung, beſonders in der rechten Hand mit den Fingern 2, 4, 5, 3, Manchem ſchwer fallen dürfte: ſo ſpiele man fleißig nachſtehende Figur mit den darüber angemerkten Fingern:  wodurch die Finger nicht nur an Fertigkeit gewinnen, ſondern ſich auch an die Lage gewöhnen, die zur ungezwungenen Ausführung jener Uebung nöthig iſt.

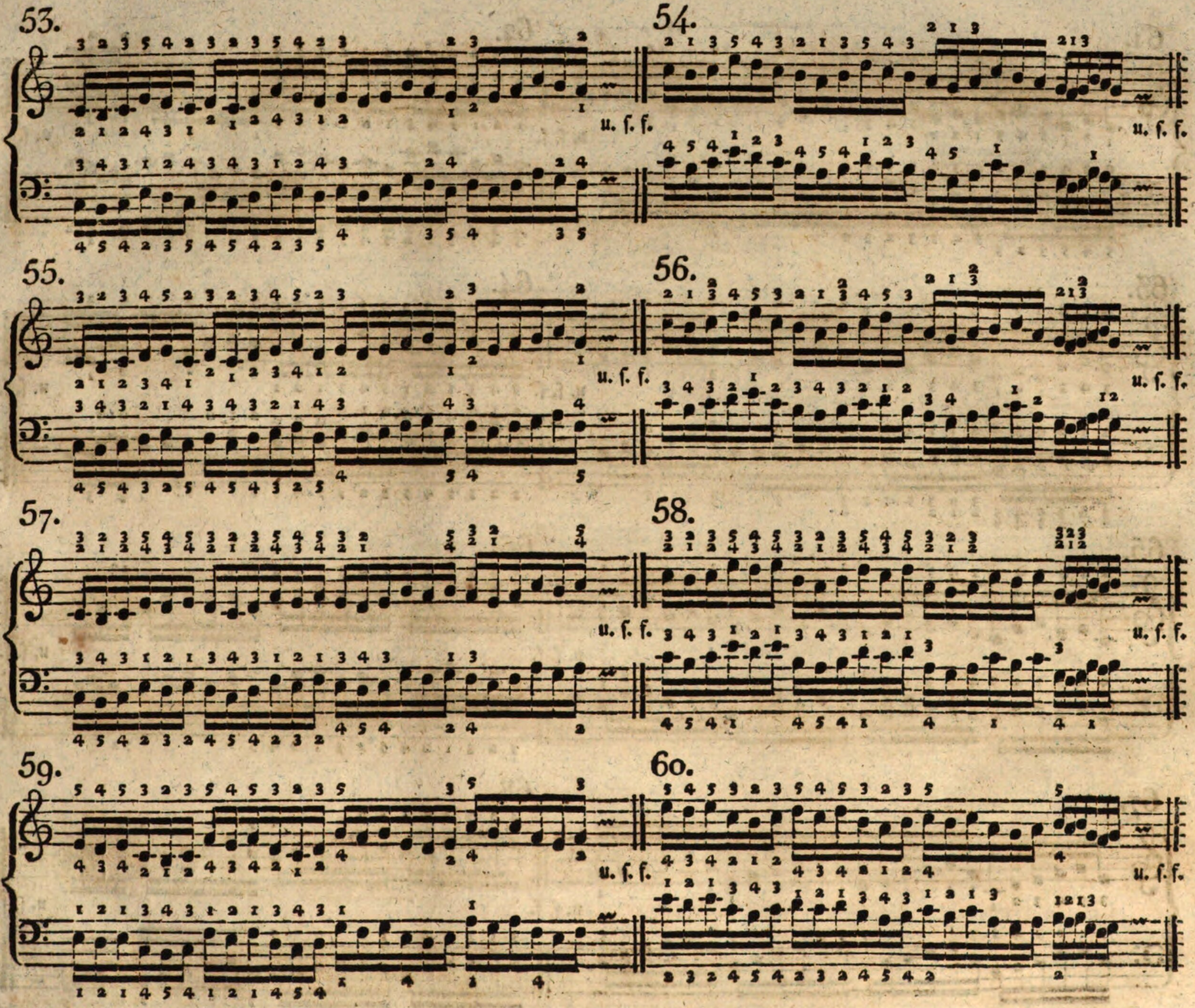
**) Bey dem Vortrage dieſes Beyſpiels accentuire man die erſte Note beſonders, weil ſonſt, bey dem ohnehin ſtärkern Anſchlage des Daumens, leicht eine falſche Verbindung der Noten gehört werden könnte, als wenn die hier großgeſchriebenen Noten zuſammengehörten: Daſſelbe iſt bey dem Abſteigen dieſer Figur zu beobachten, damit man nicht höre — wie: 

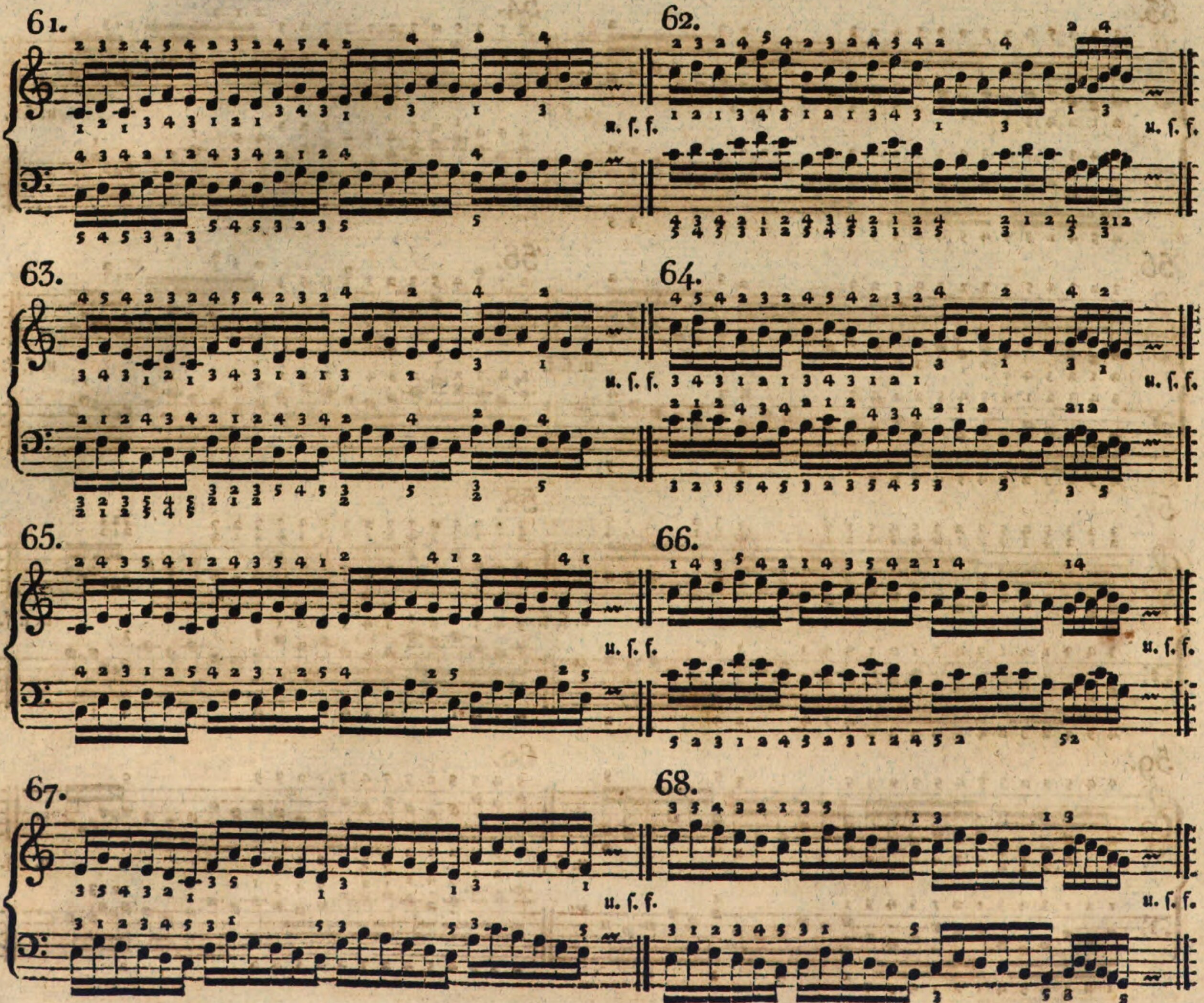

25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.

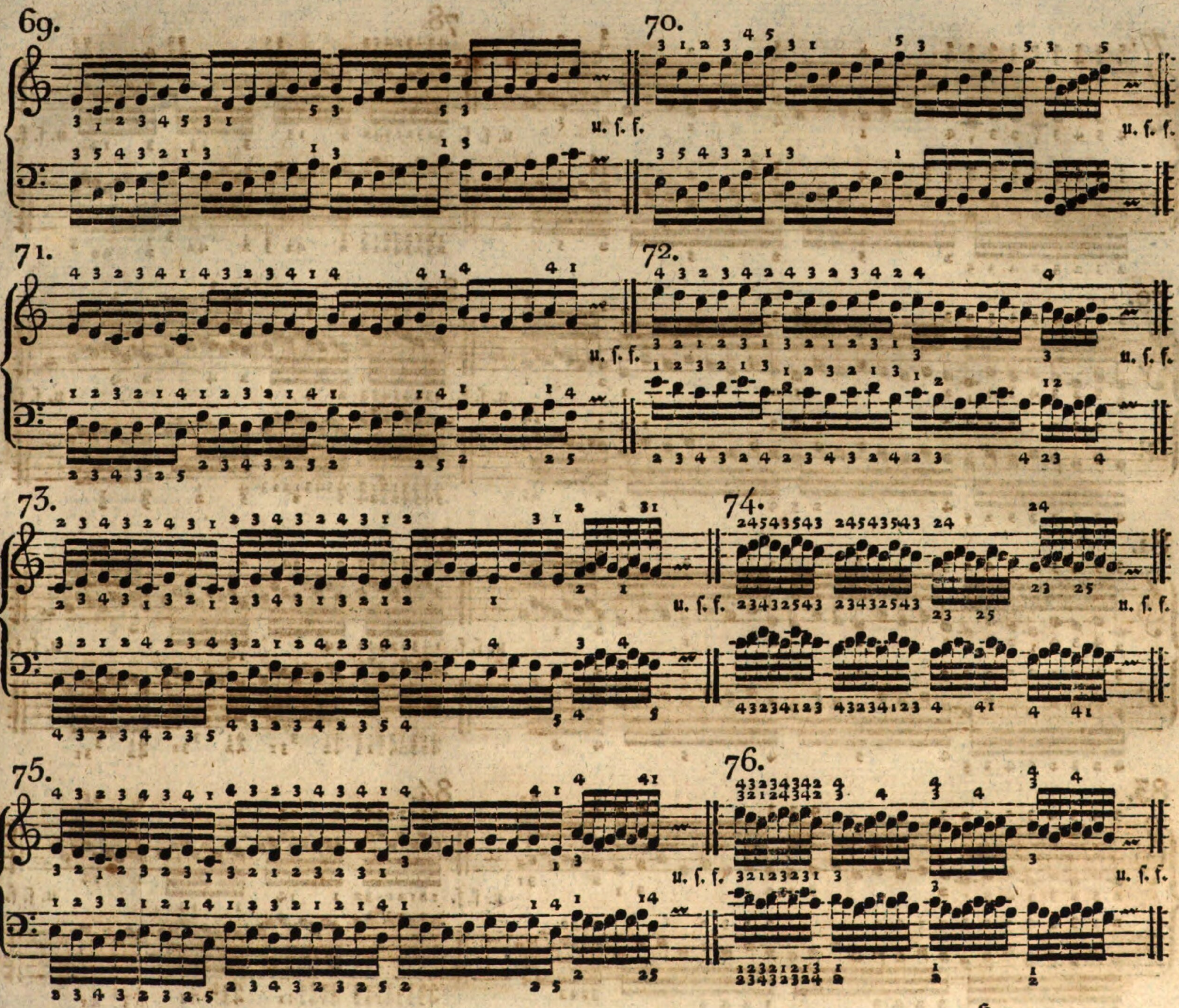


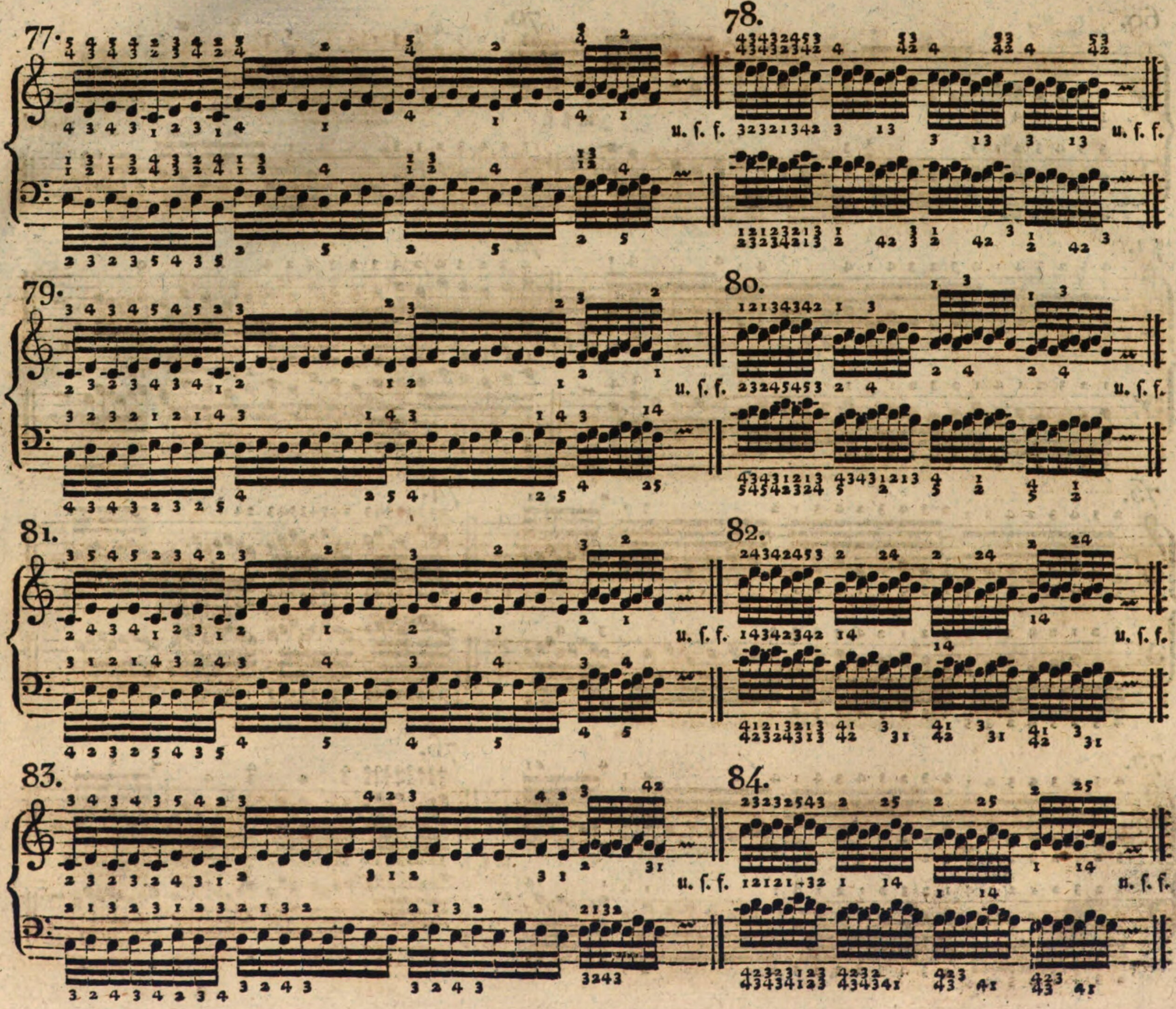
*) Dieſes, und die Beyſpiele, 38, 39 und 40, werden zur fleißigen Uebung ſehr empfohlen.

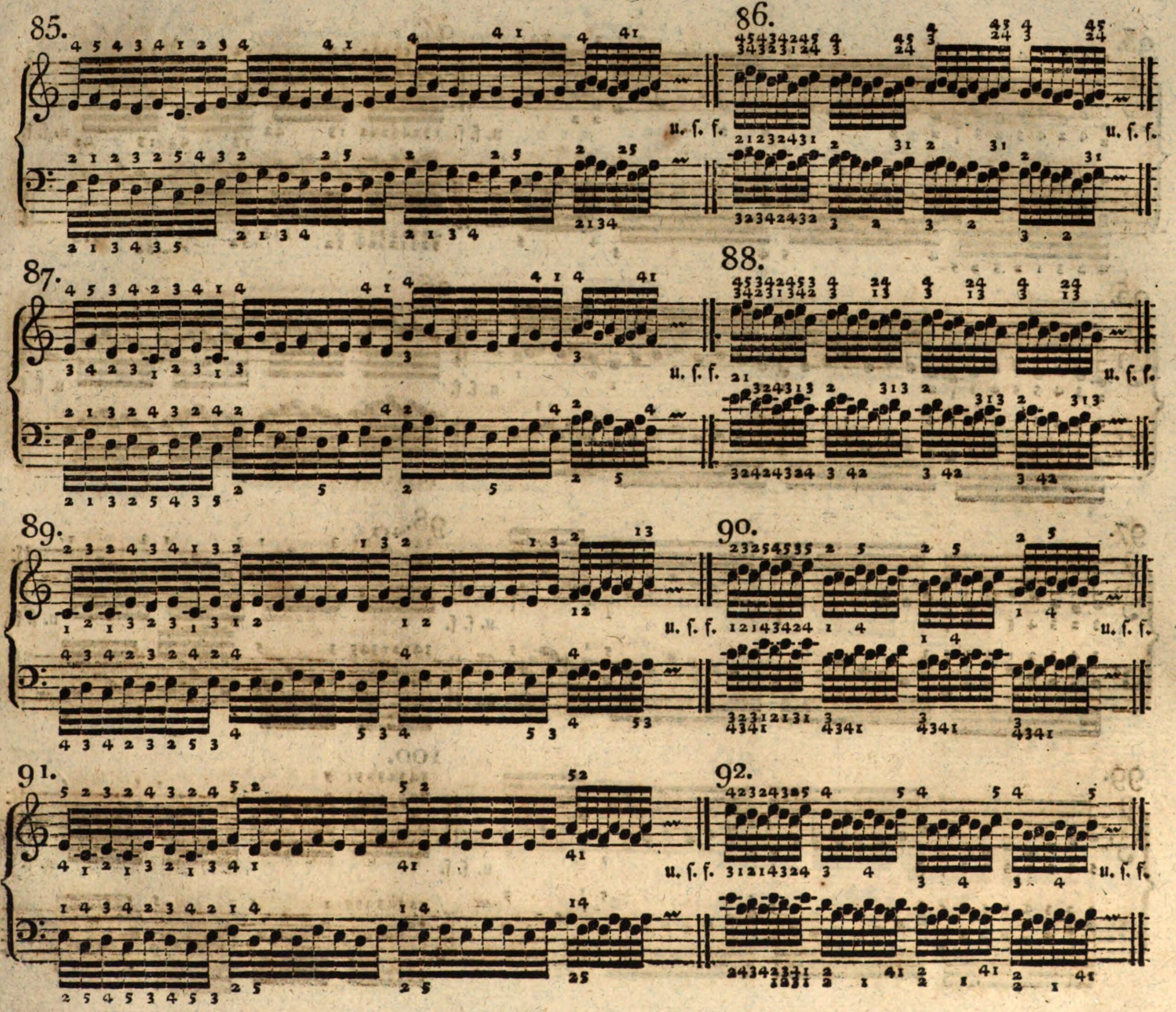

45.
46.
47.
48.
49.
50.
51.
52.
u. ſ. f.

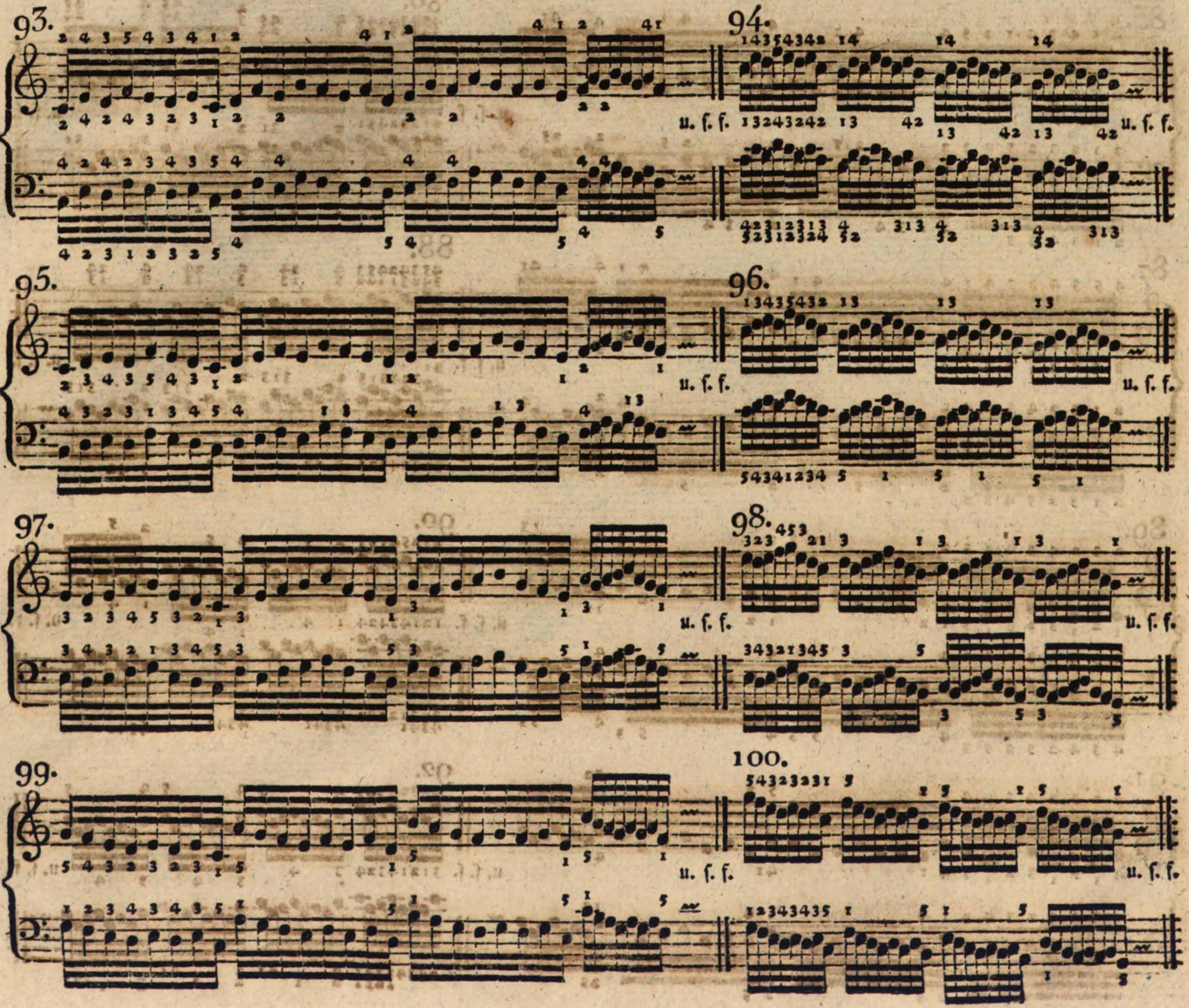

53.
u. ſ. f.
54.
u. ſ. f.
55.
u. ſ. f.
56.
u. ſ. f.
57.
u. ſ. f.
58.
u. ſ. f.
59.
u. ſ. f.
60.
u. ſ. f.

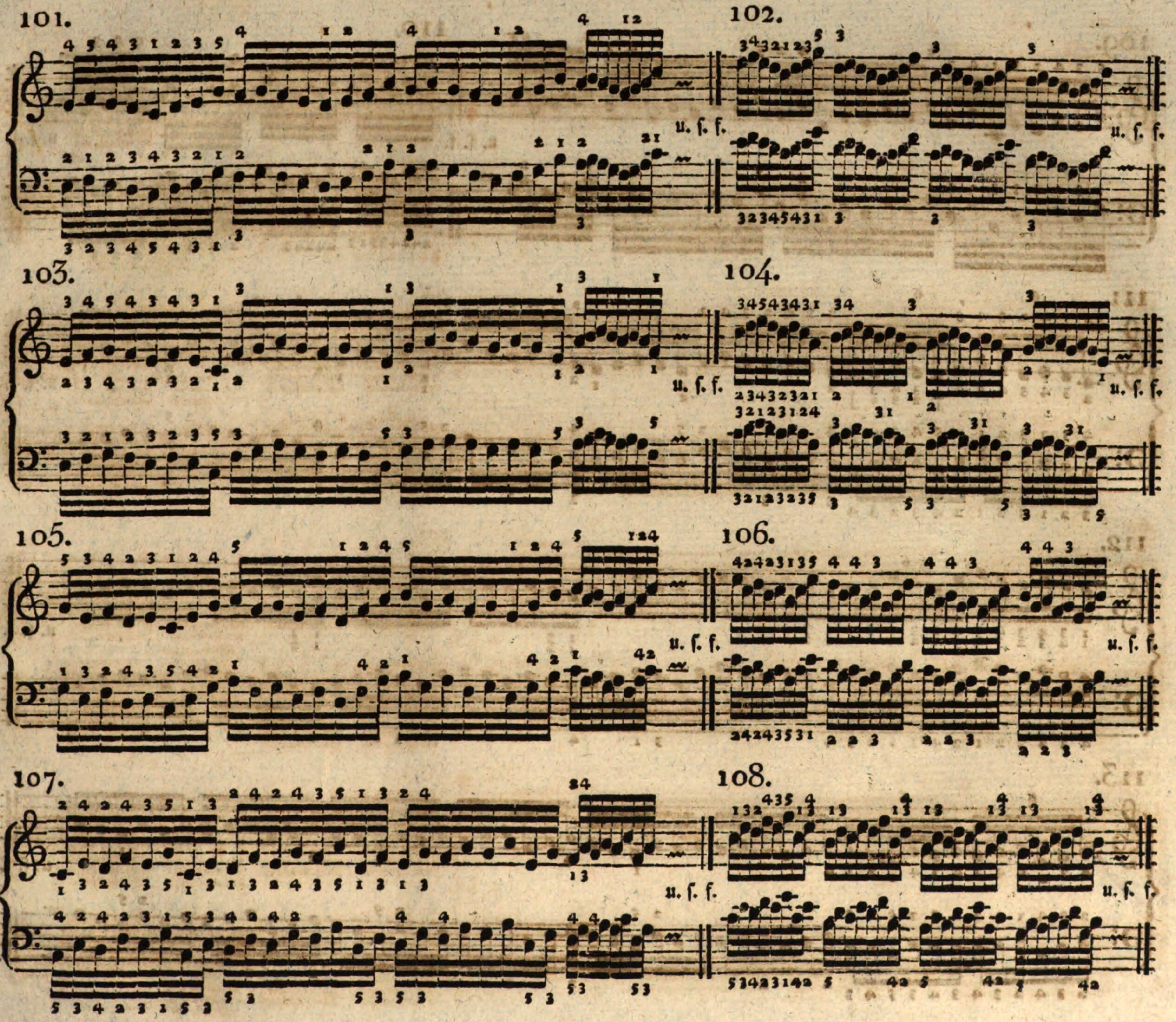

61.
u. ſ. f.
62.
u. ſ. f.
63.
u. ſ. f.
64.
u. ſ. f.
65.
u. ſ. f.
66.
u. ſ. f.
67.
u. ſ. f.
68.
u. ſ. f.

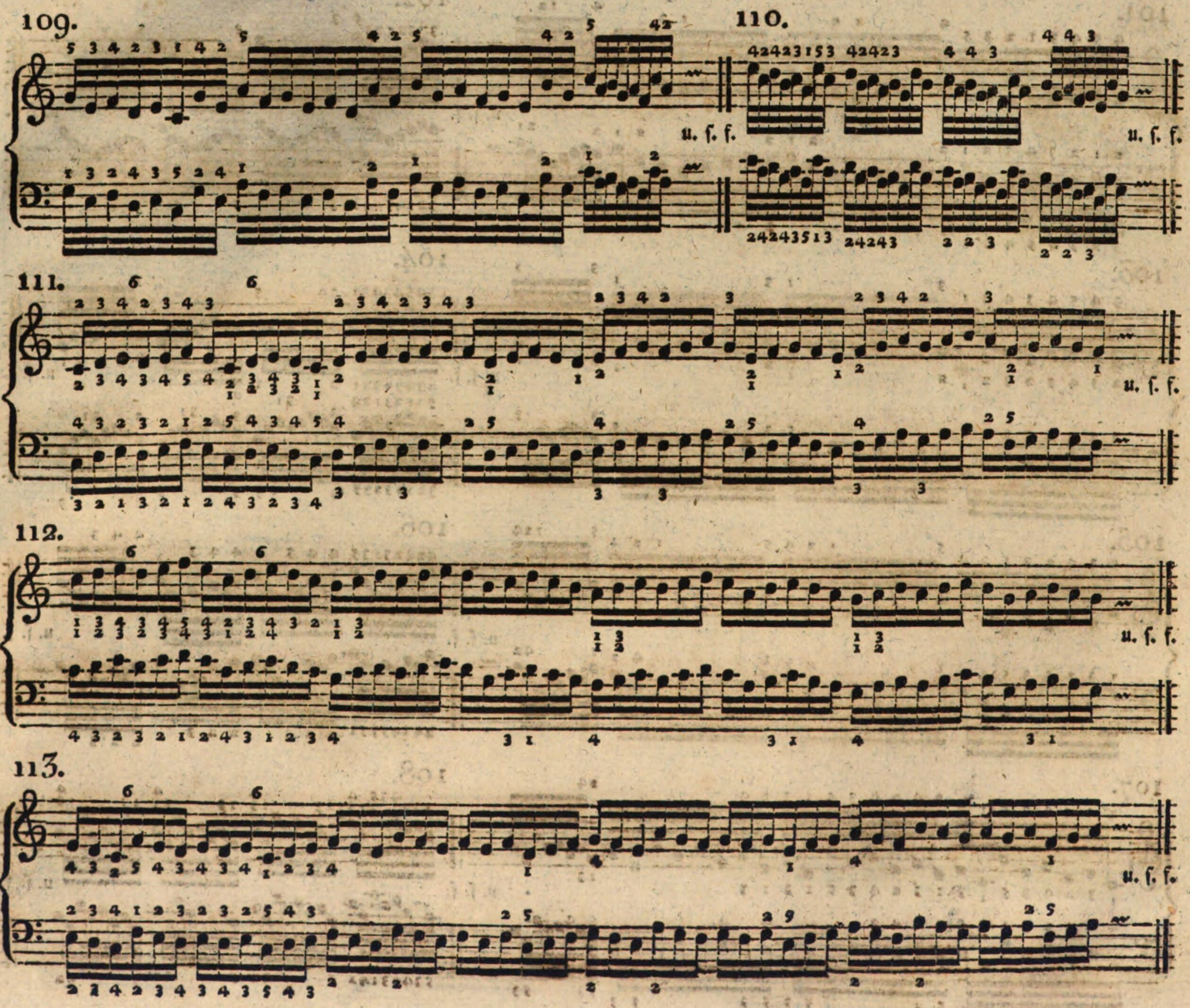

69.
u. ſ. f.
70.
u. ſ. f.
71.
u. ſ. f.
72.
u. ſ. f.
73.
u. ſ. f.
74.
u. ſ. f.
75.
u. ſ. f.
76.
u. ſ. f.

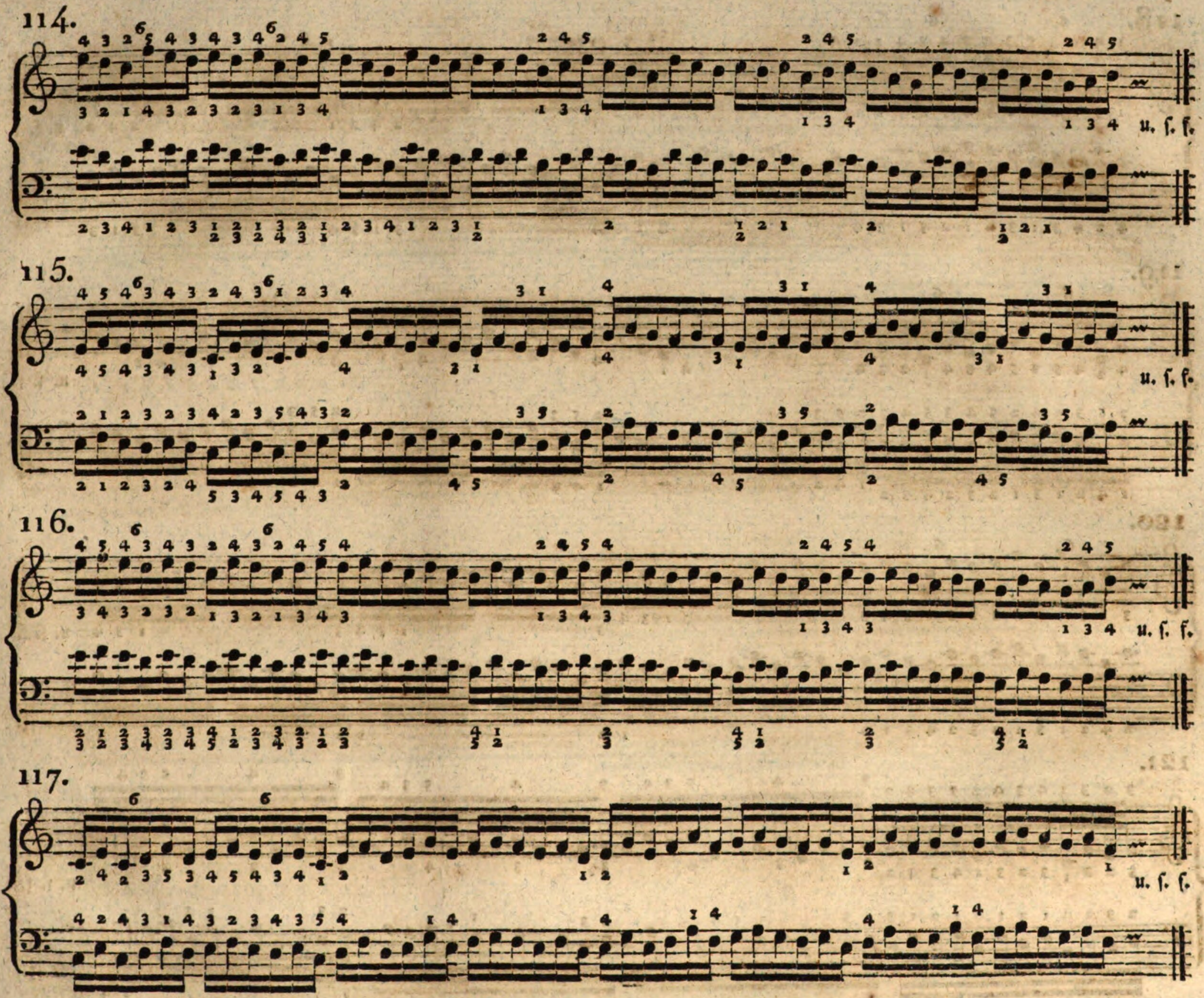

77.
78.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
79.
80.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
81.
82.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
83.
84.
u. ſ. f.
u. ſ. f.


85.
86.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
87.
88.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
89.
90.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
91.
92.
u. ſ. f.
u. ſ. f.

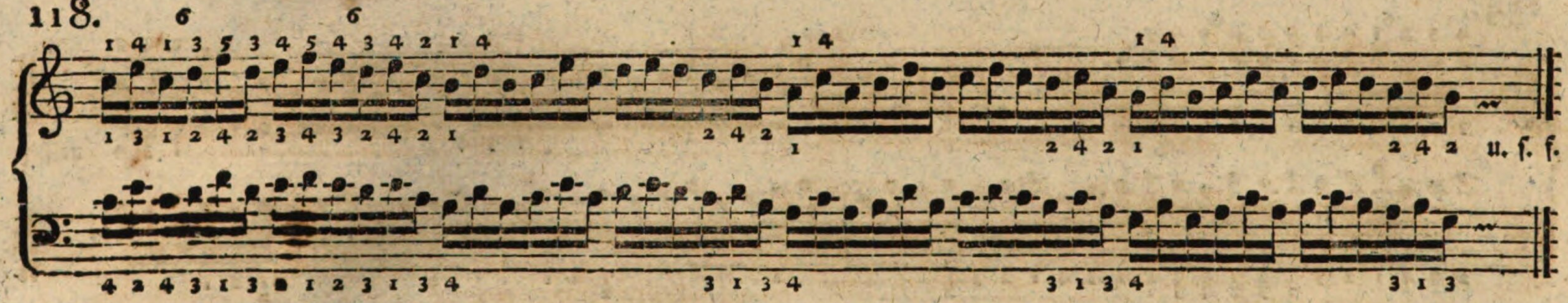

93.
94.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
95.
96.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
97.
98.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
99.
100.
u. ſ. f.
u. ſ. f.


101.
102.
103.
104.
105.
106.
107.
108.
u. ſ. f.

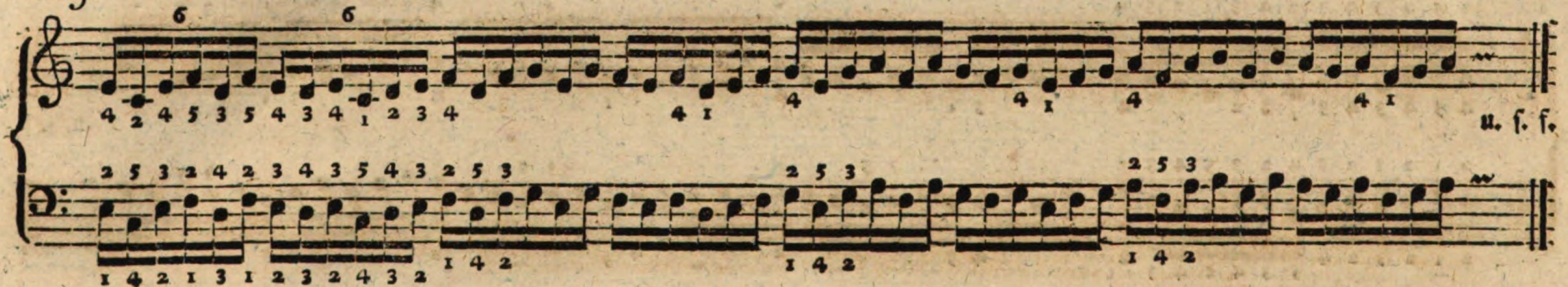

109.
u. ſ. f.
110.
u. ſ. f.
111.
u. ſ. f.
112.
u. ſ. f.
113.
u. ſ. f.


114.
u. ſ. f.
115.
u. ſ. f.
116.
u. ſ. f.
117.
u. ſ. f.

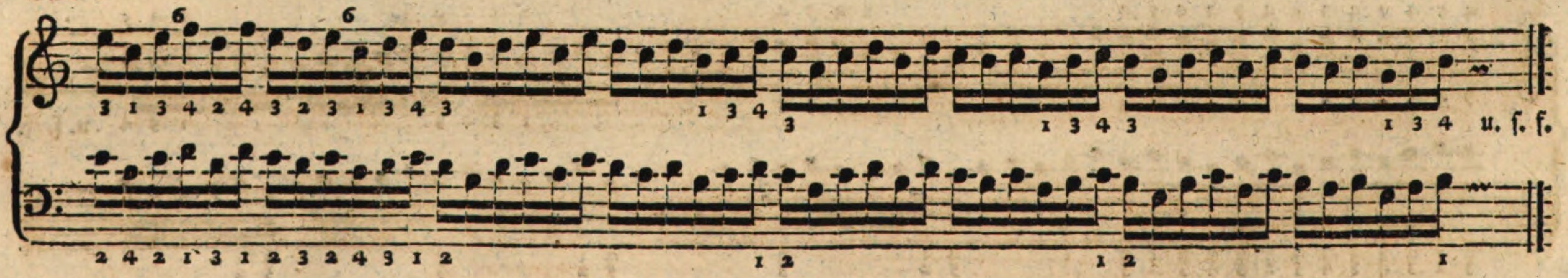
118.



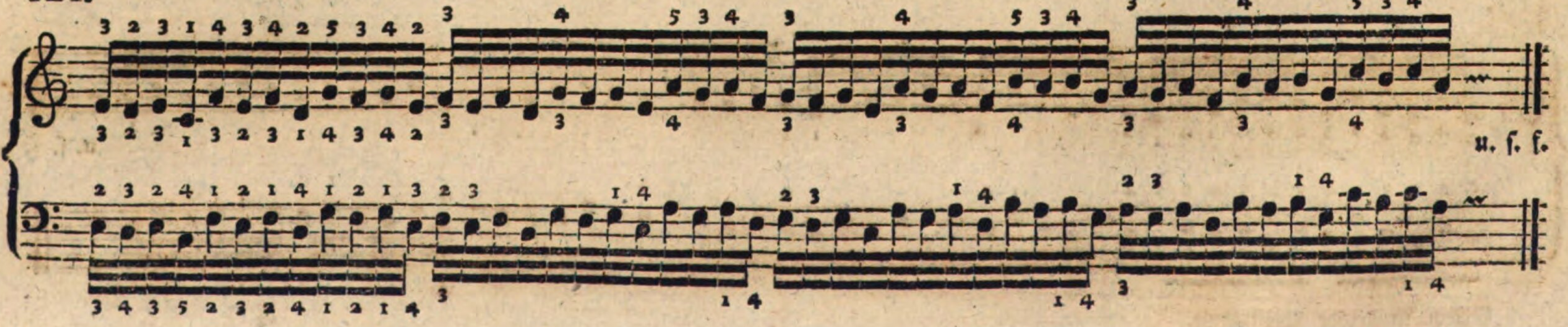
119.



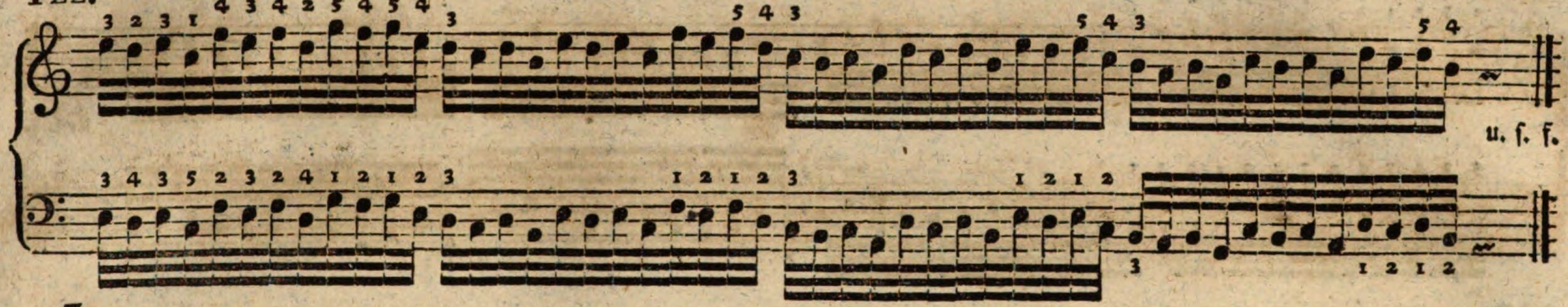
120.



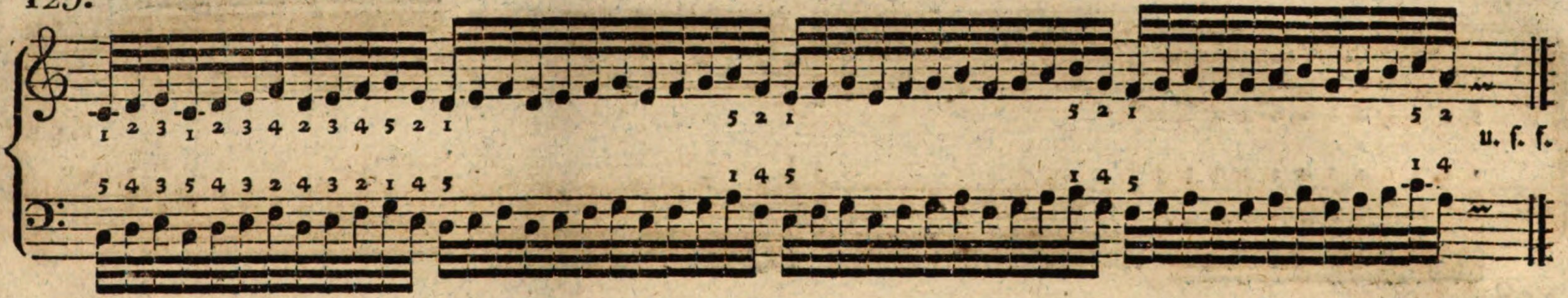
121.



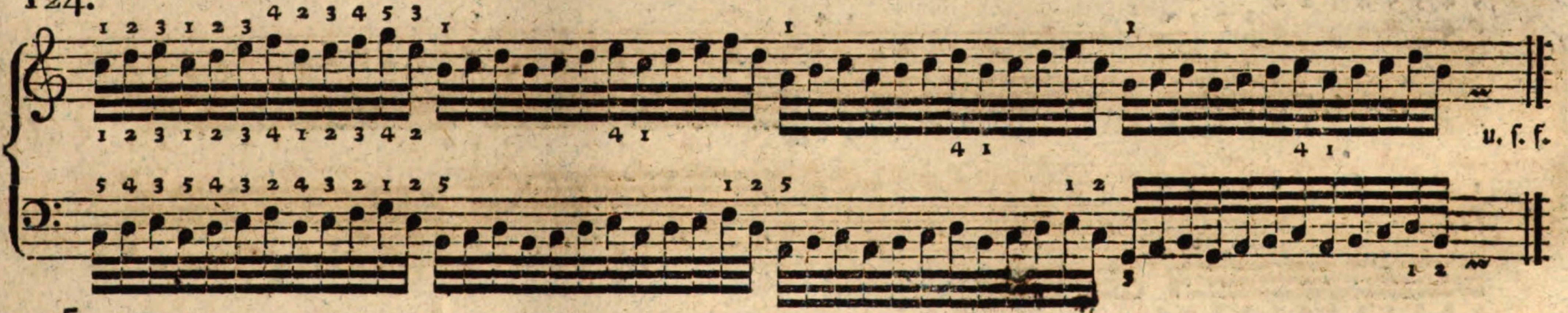
122.



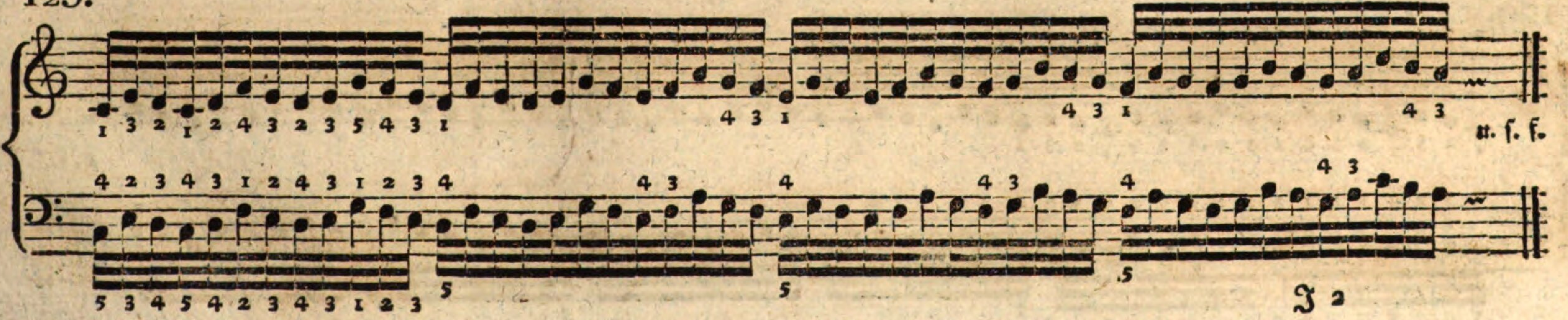
123.



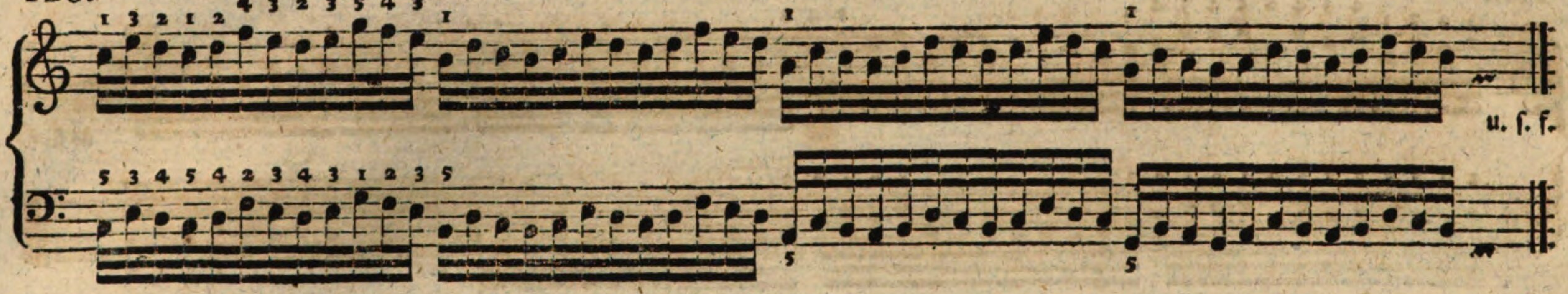
124.



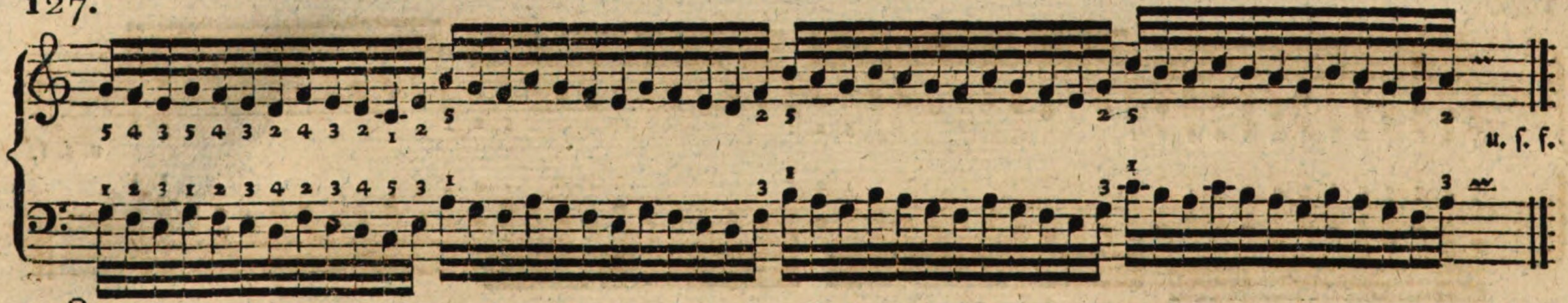
125.



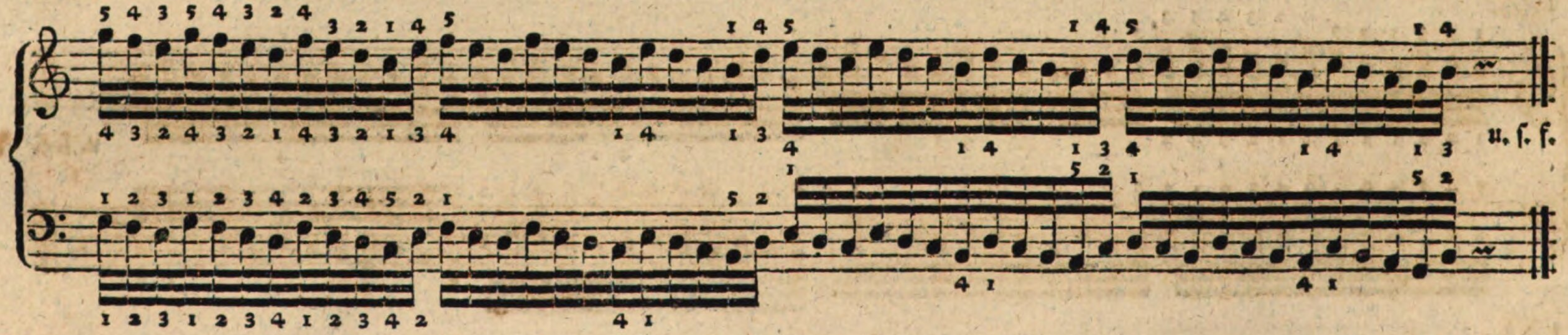
126.



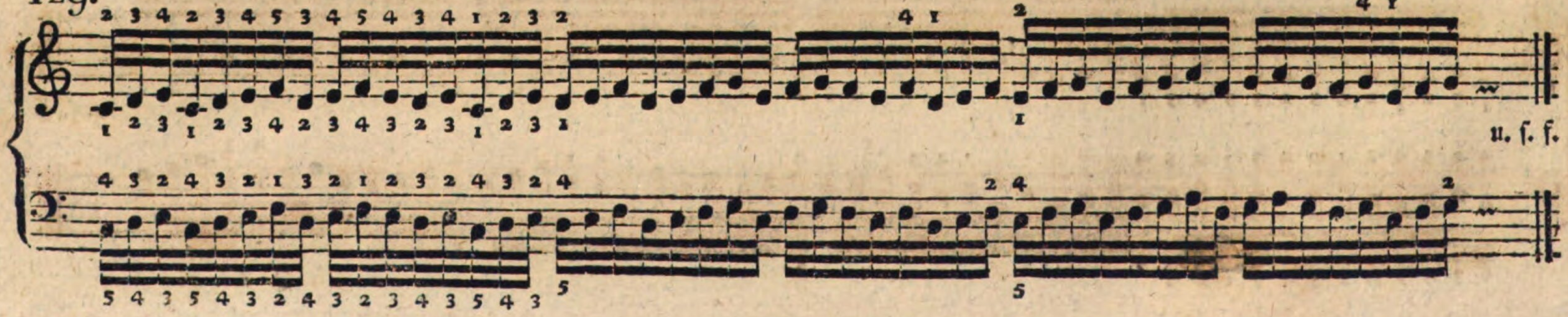
127.



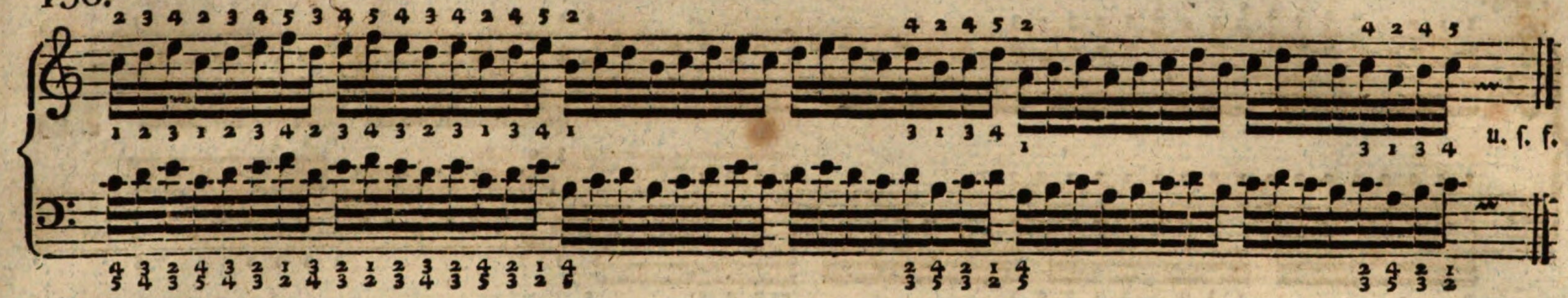
128.



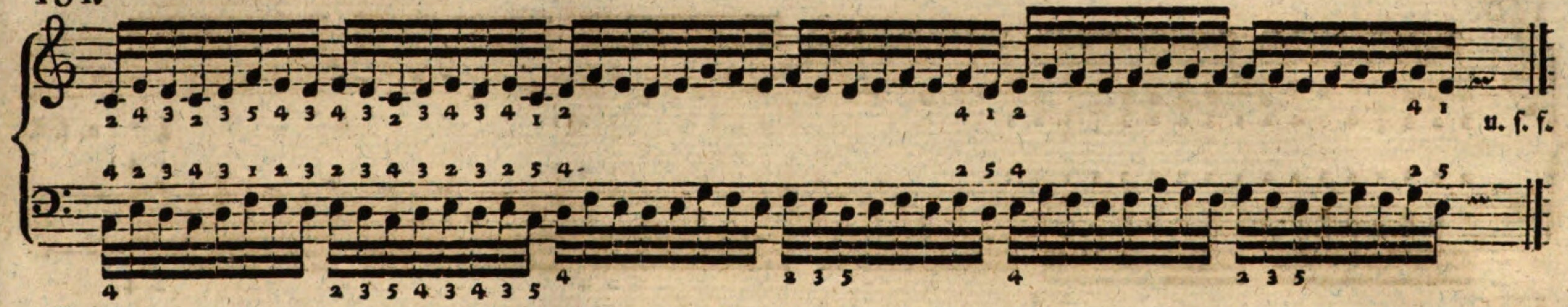
129.



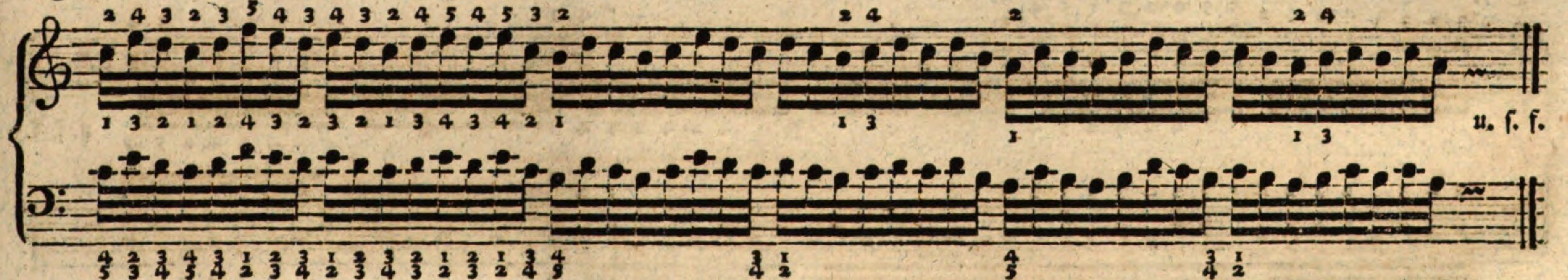
130.



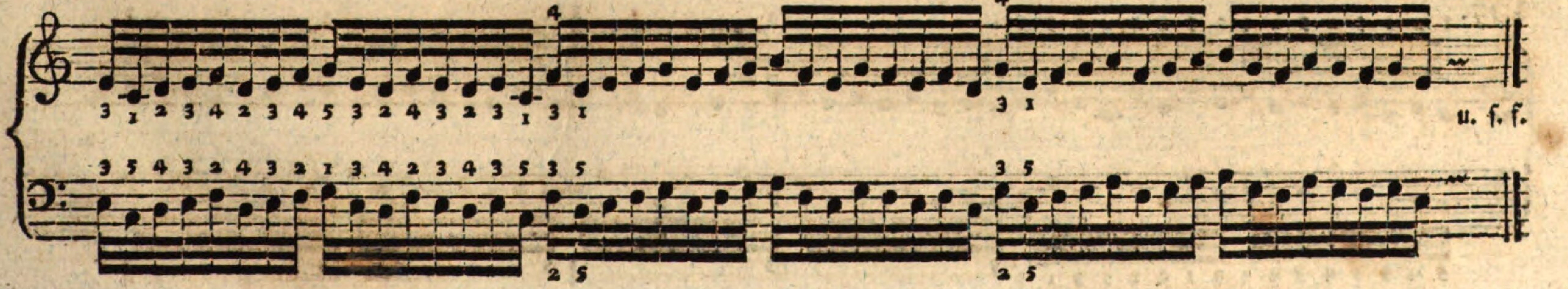
131.

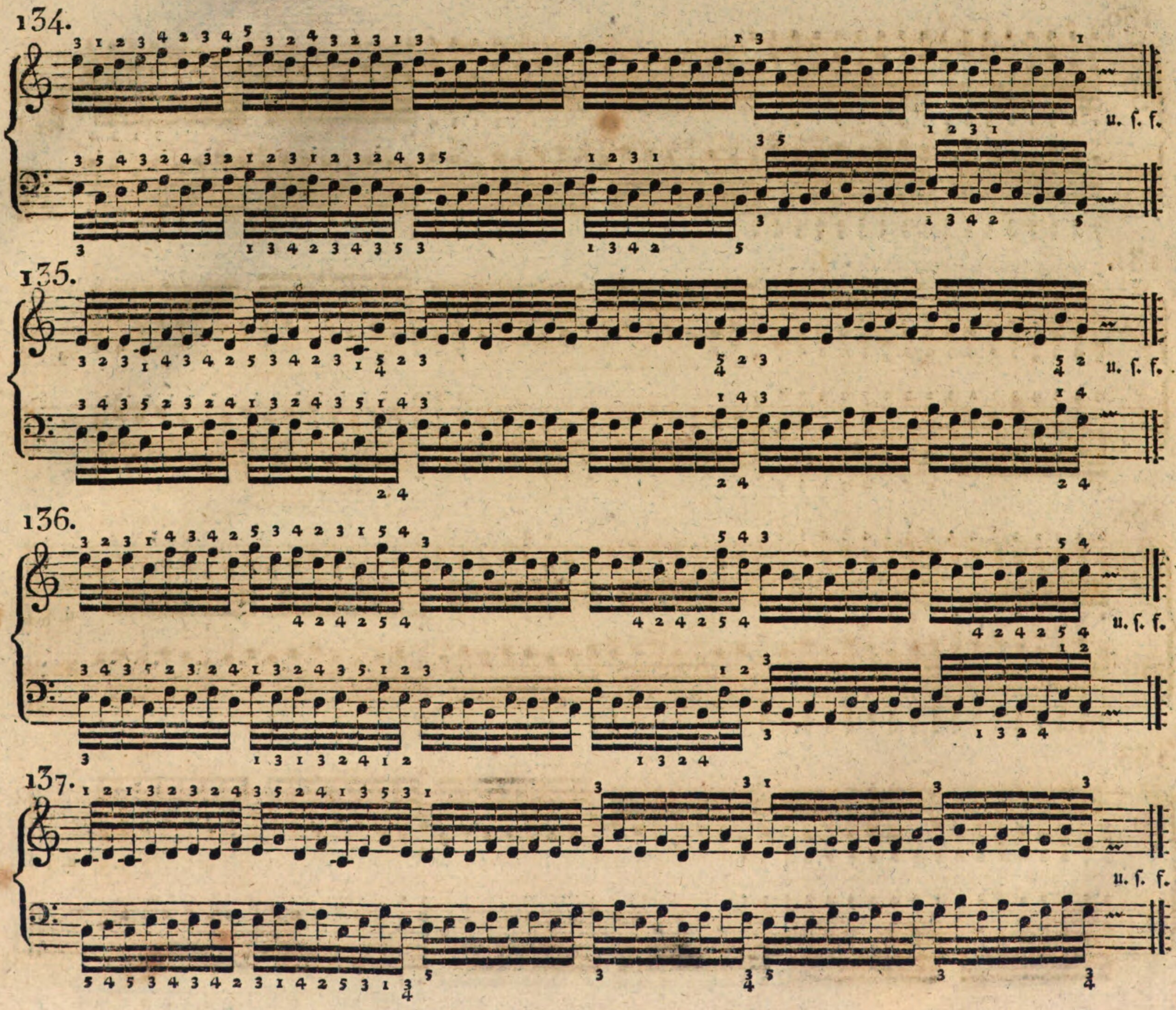


132.

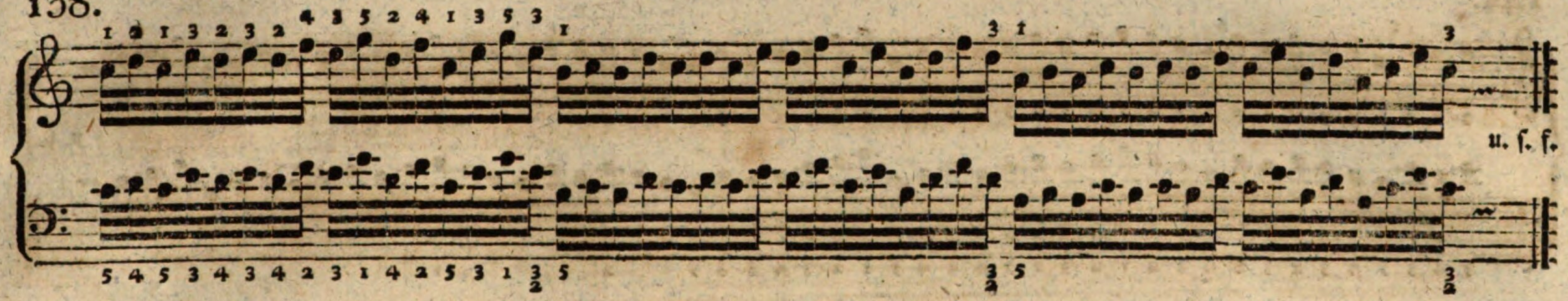


133.

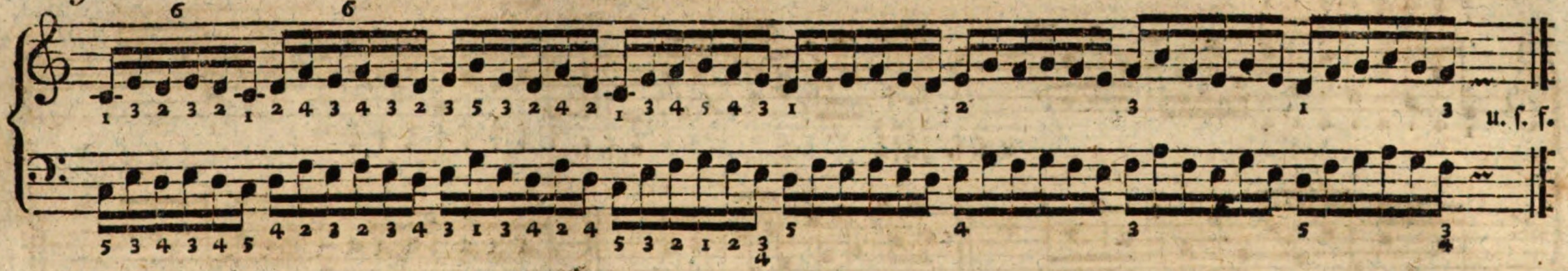



134.
u. ſ. f.
135.
u. ſ. f.
136.
u. ſ. f.
137.
u. ſ. f.

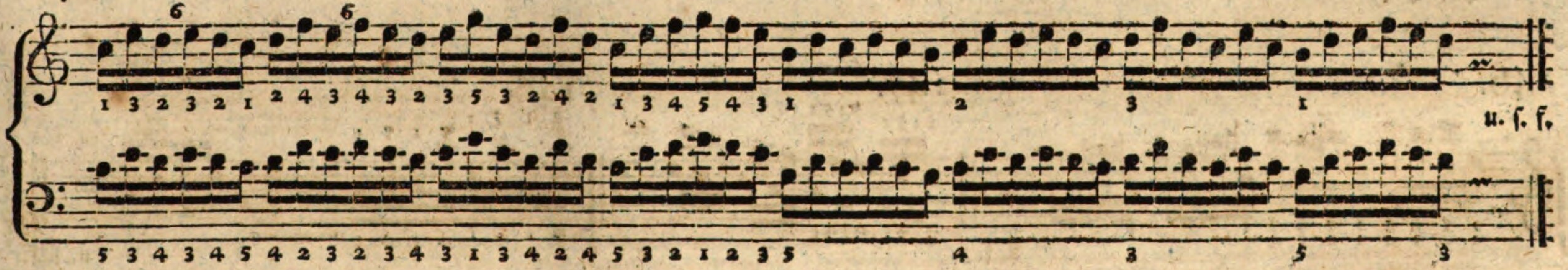
138.



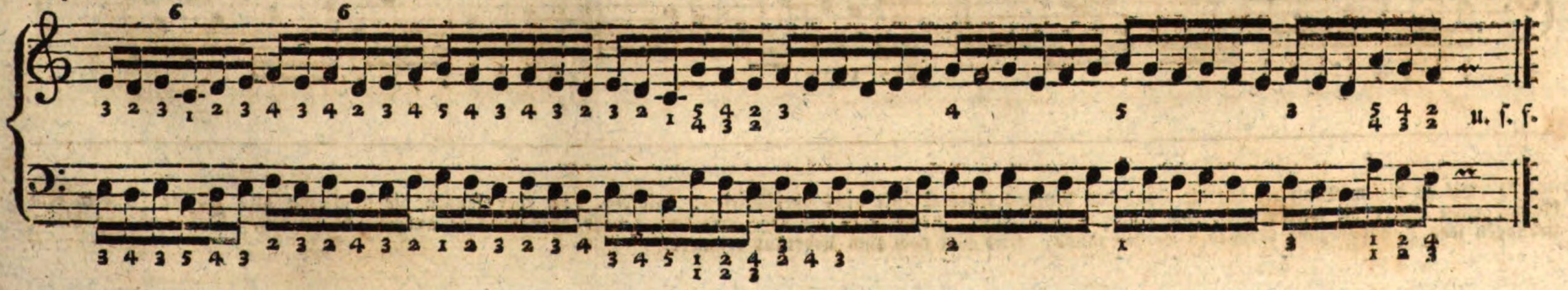
139.



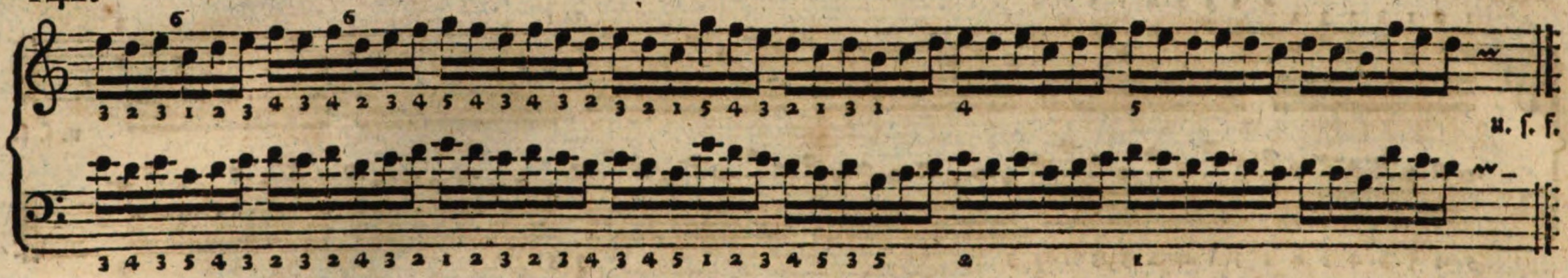
140.



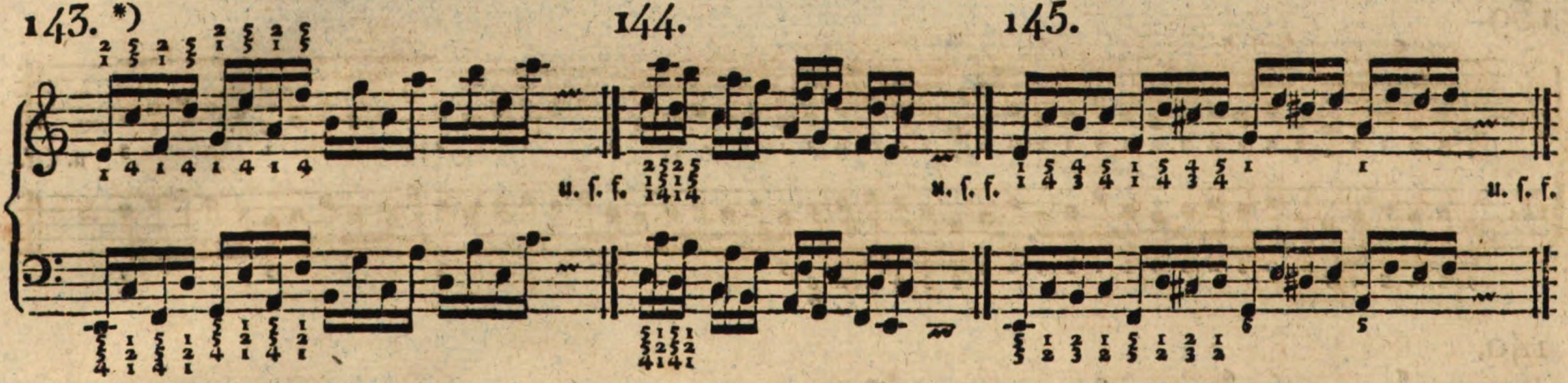
141.



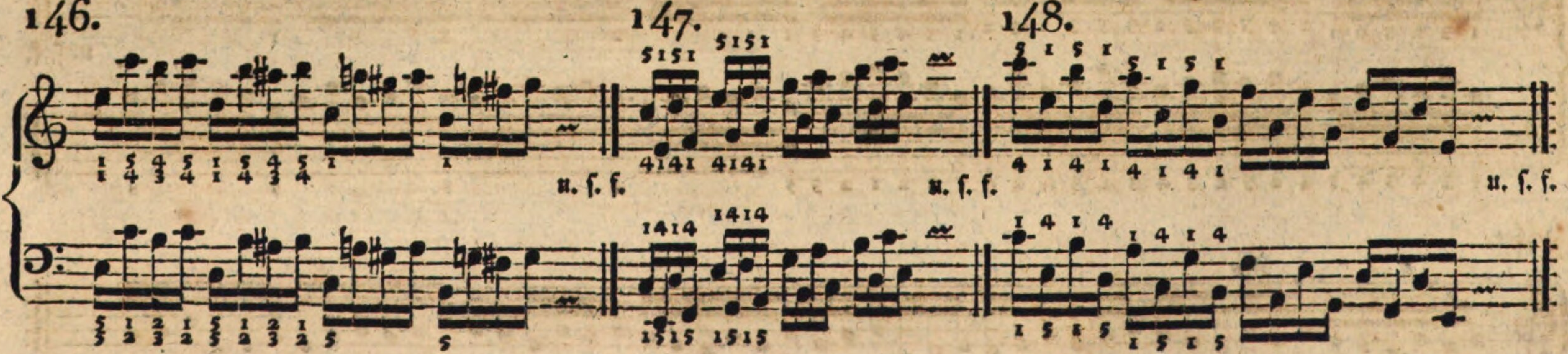
142.



143. *) 144. 145.

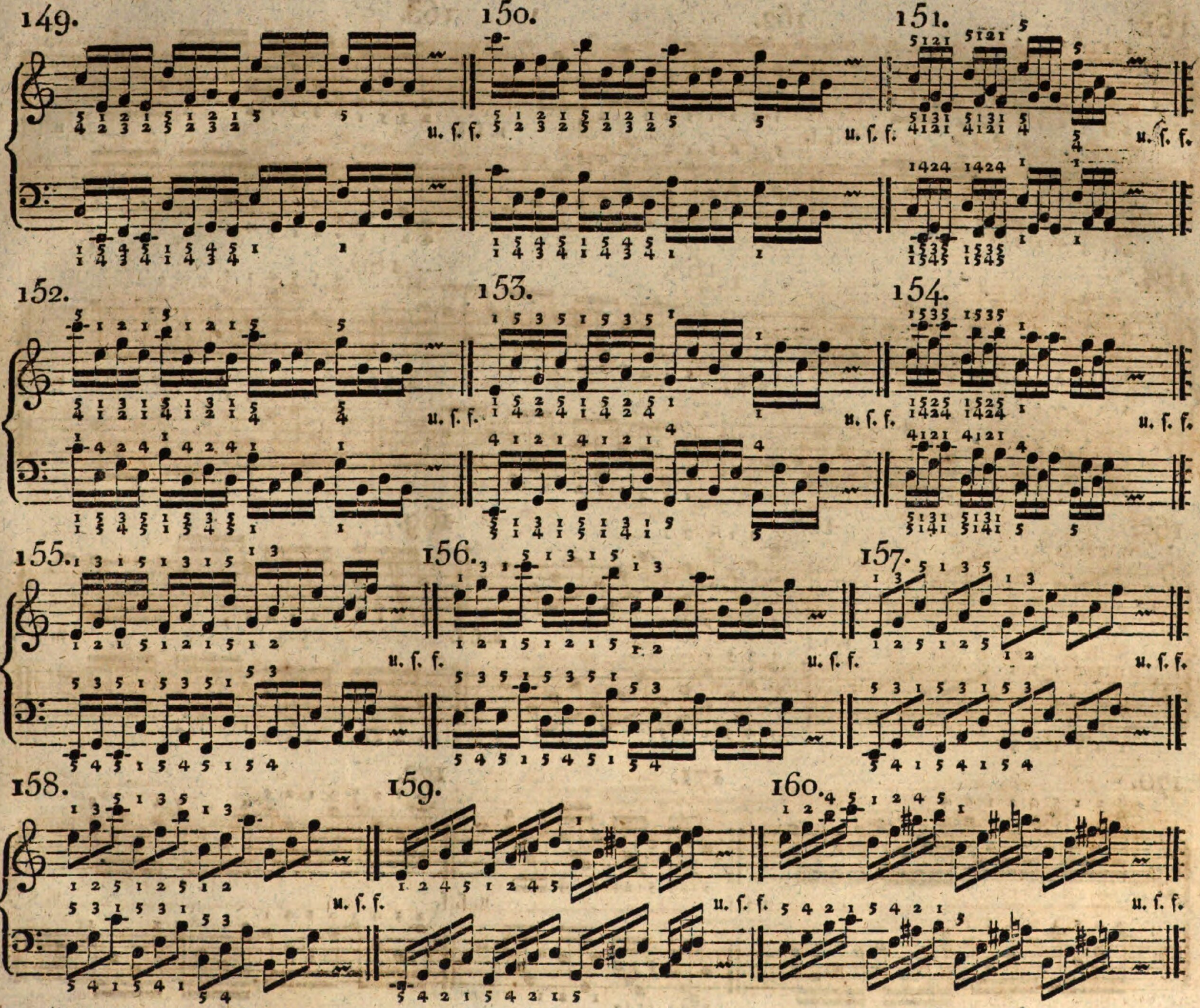


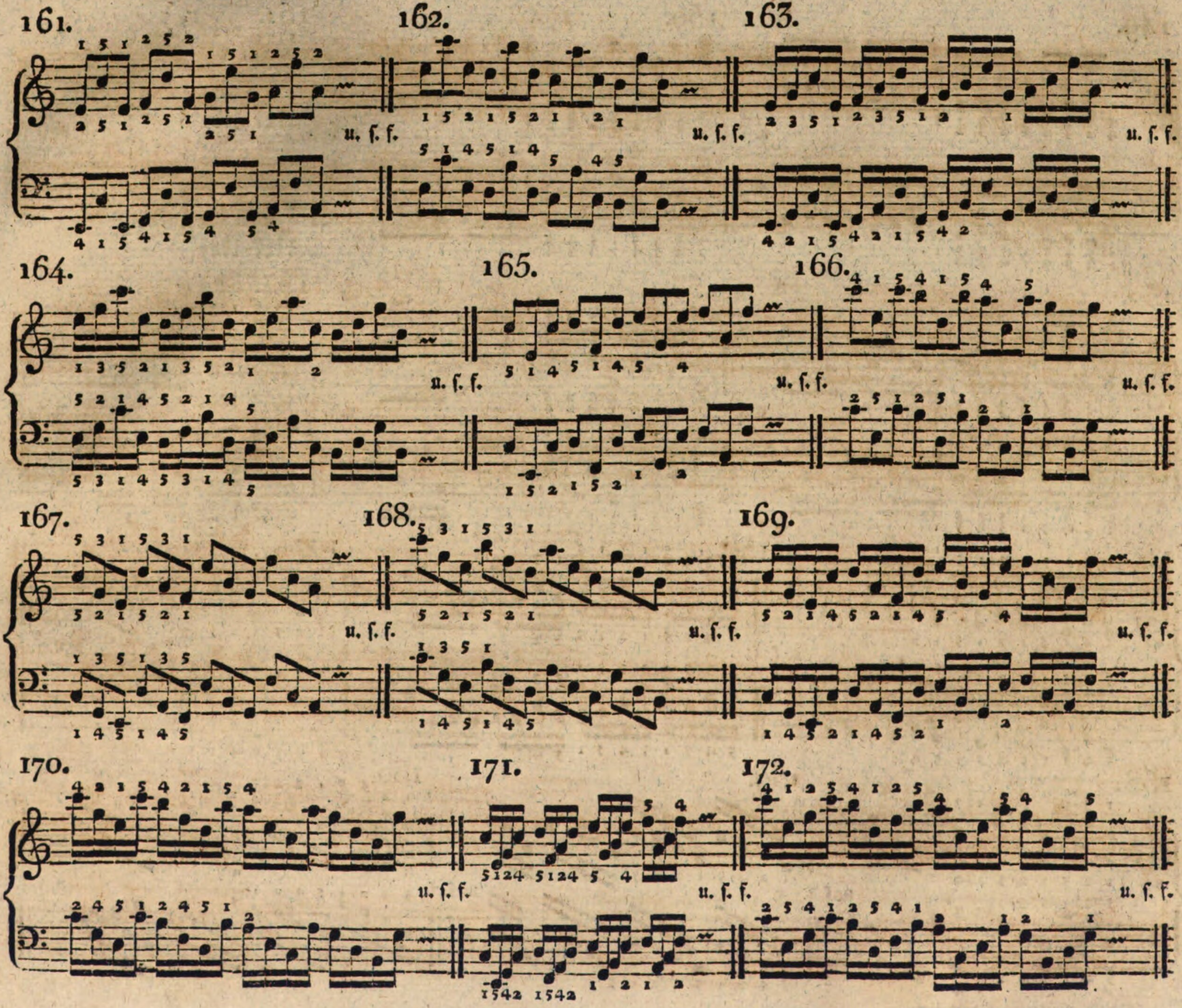
146. 147. 148.

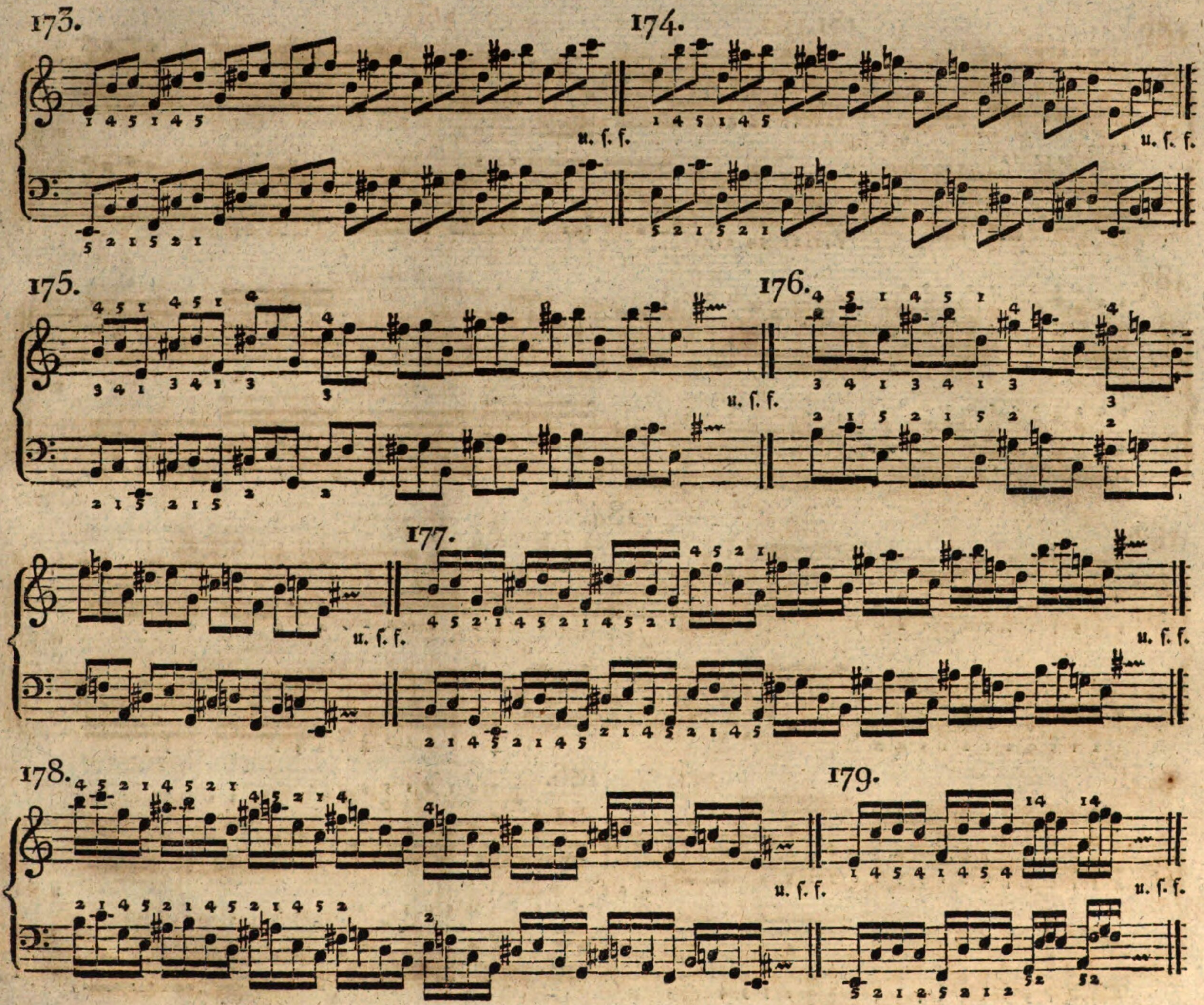


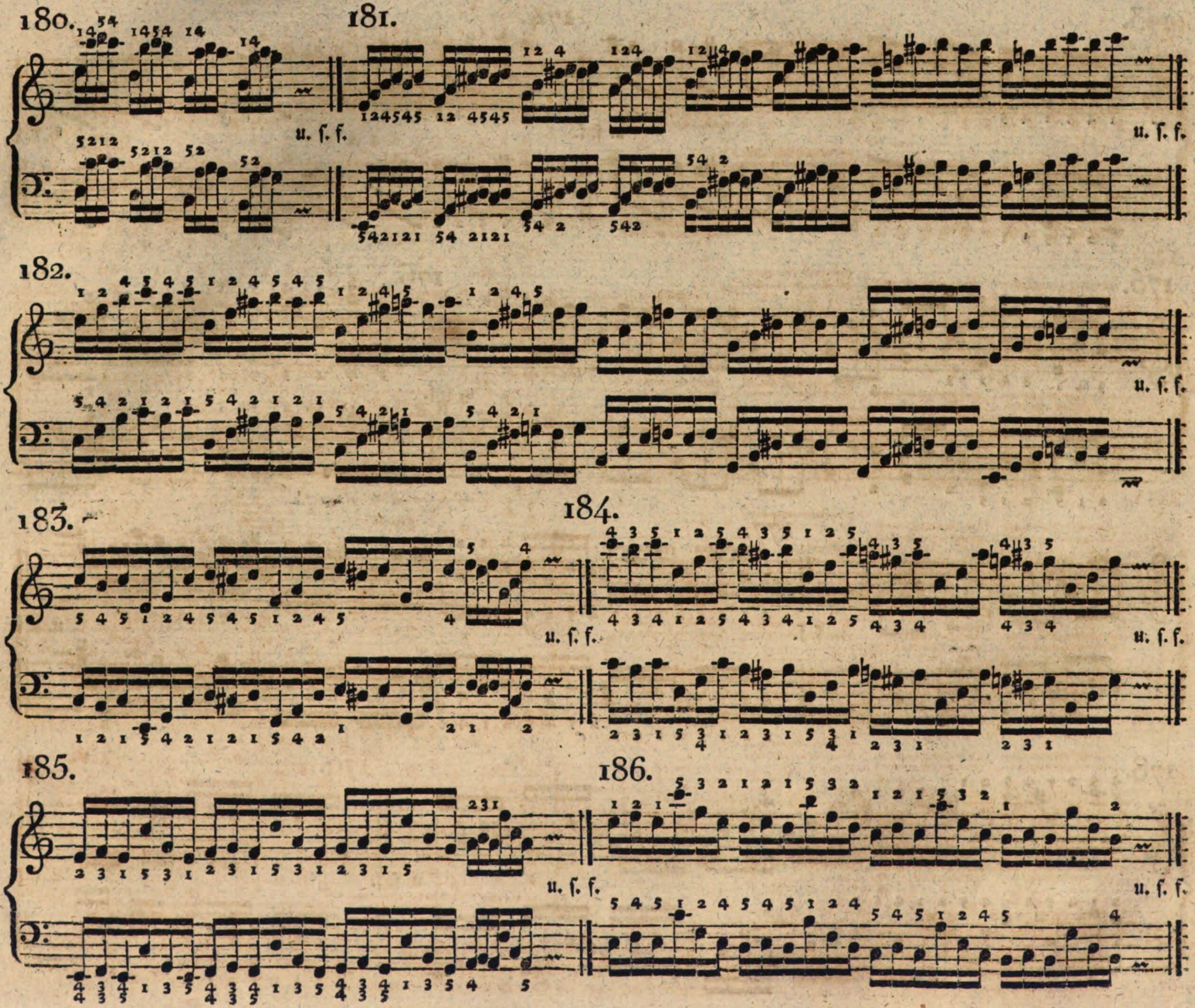
---

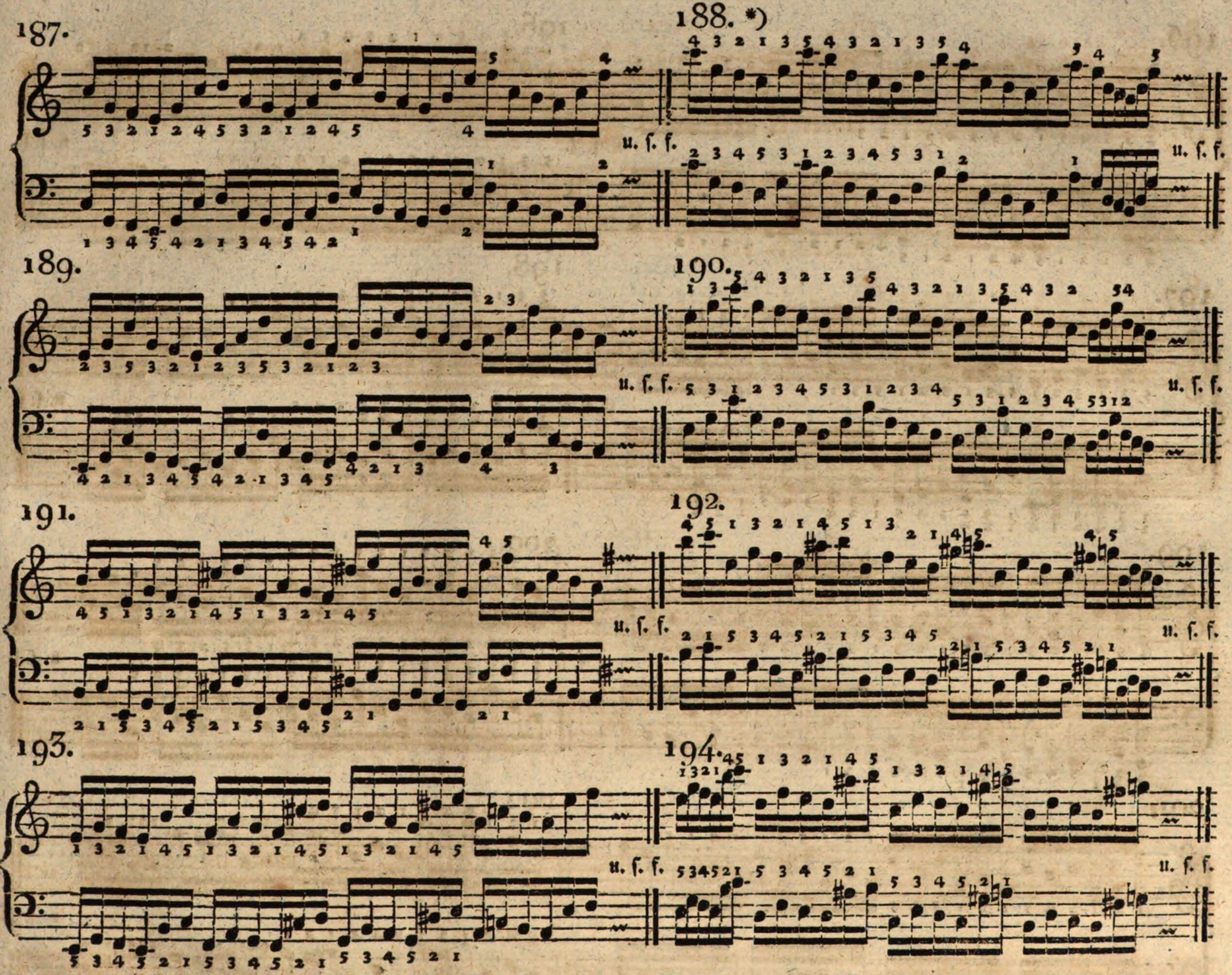
*) Bis zu dieſem Beyſpiele hat die Hand den Umfang einer Quinte nicht überſchritten: mit No. 143 aber fangen die Uebungen an, wo die Hand in dem Raume einer Sexte zu ſpielen hat; die Finger müſſen daher, nachdem es die Lage erfordert, mehr oder weniger ausgeſtreckt werden. Daß auch bey dieſen Uebungen jede Handbewegung vermieden werden müſſe, wird hier noch zum Ueberfluß erinnert.


149.
150.
151.
152.
153.
154.
155.
156.
157.
158.
159.
160.
u. ſ. f.

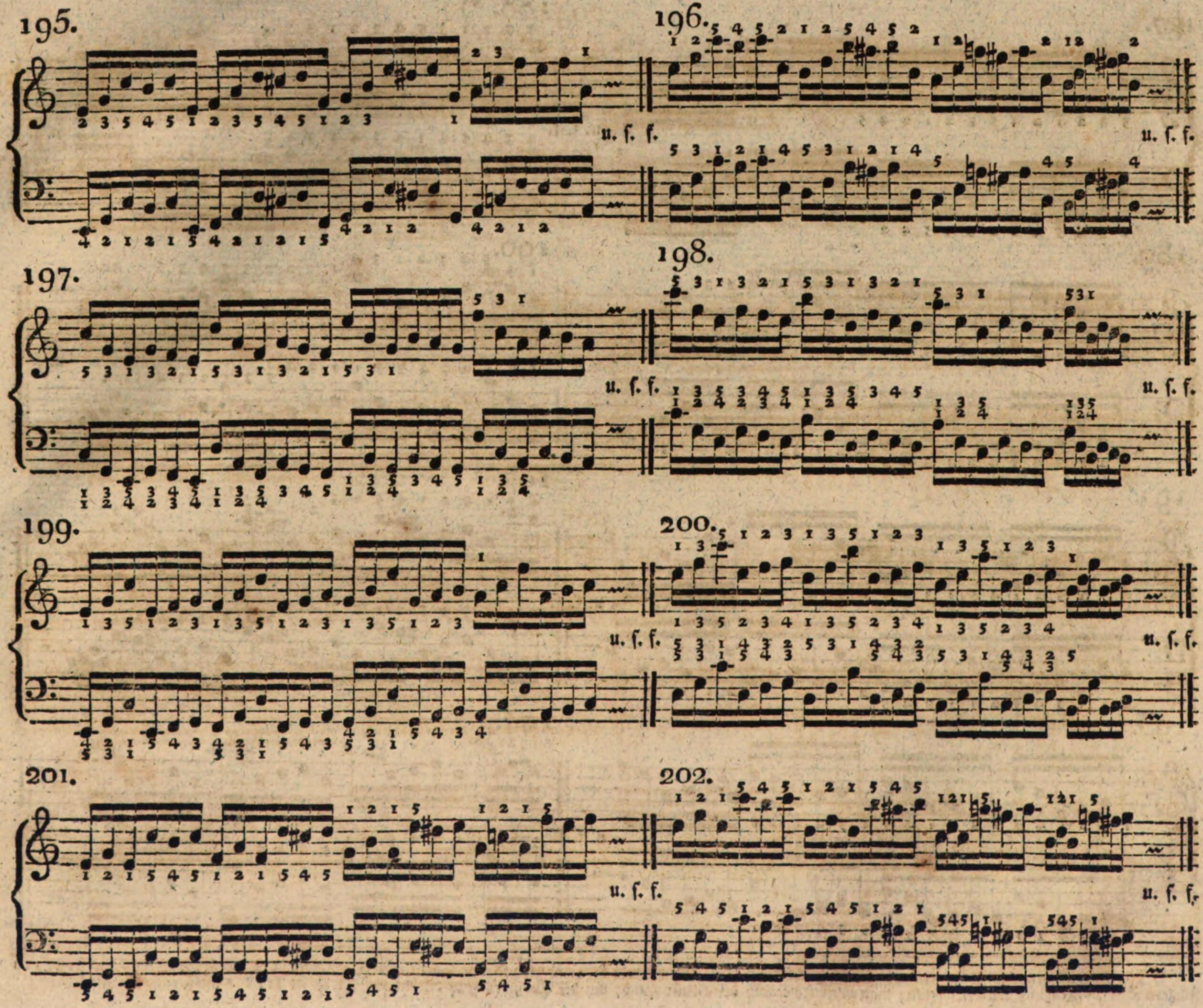

161.
162.
163.
164.
165.
166.
167.
168.
169.
170.
171.
172.
u. ſ. f.

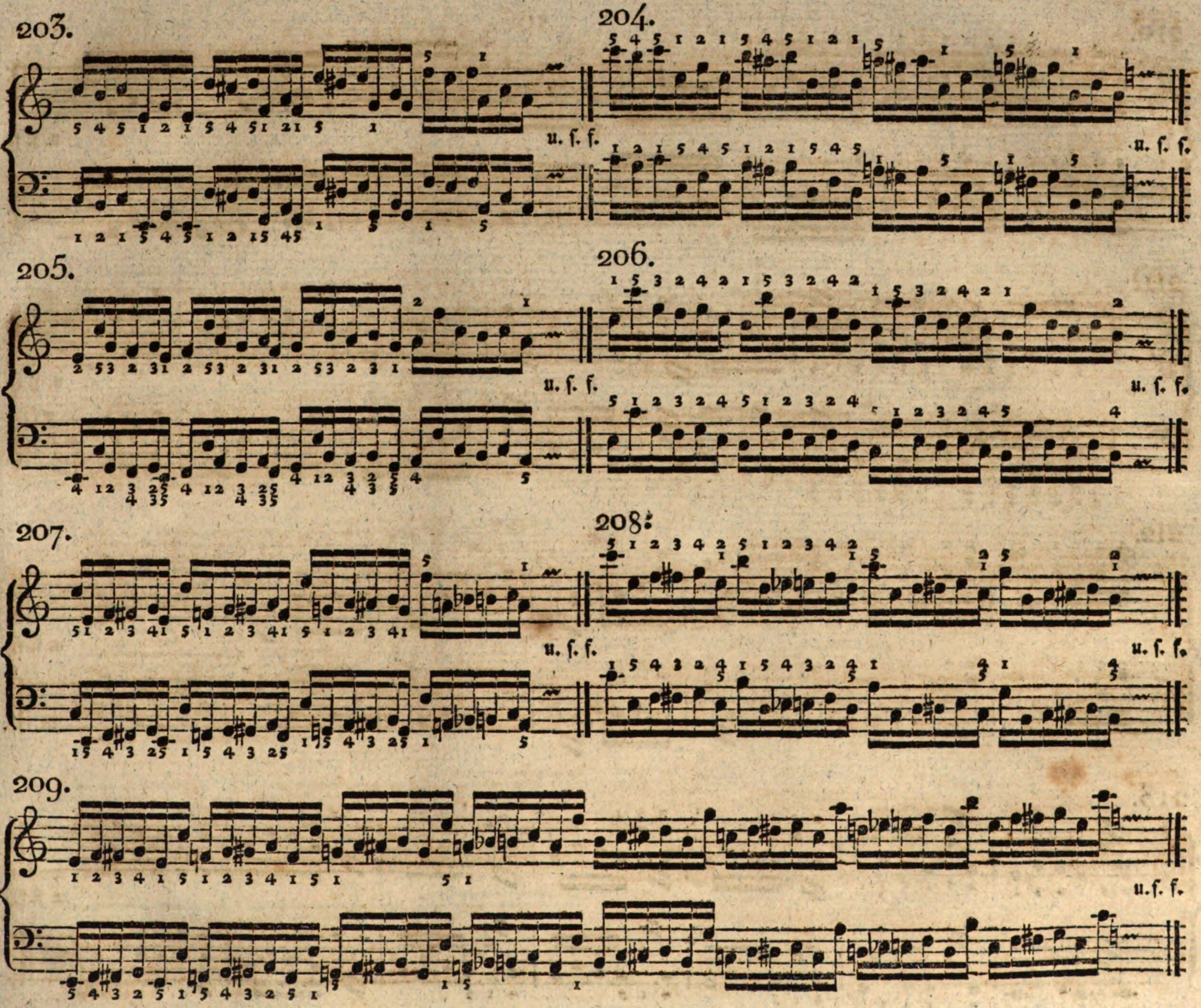

173.
1 4 5 1 4 5
u. ſ. f.
5 2 1 5 2 1
174.
1 4 5 1 4 5
u. ſ. f.
5 2 1 5 2 1
175.
4 5 1 4 5 1 4
4
3 4 1 3 4 1 3
3
u. ſ. f.
2 1 5 2 1 5
2
3
176.
4 5 1 4 5 1
4
4
3 4 1 3 4 1 3
3
2 1 5 2 1 5 2
2
177.
u. ſ. f.
4 5 2 1 4 5 2 1 4 5 2 1
4 5 2 1
u. ſ. f.
2 1 4 5 2 1 4 5
2 1 4 5 2 1 4 5
178.
4 5 2 1 4 5 2 1
4 5 2 1 4
4
u. ſ. f.
2 1 4 5 2 1 4 5 2 1 4 5 2
2
179.
1 4 5 4 1 4 5 4
14
14
u. ſ. f.
5 2 1 2 5 2 1 2
52
52


180.
181.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
182.
u. ſ. f.
183.
184.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
185.
186.
u. ſ. f.
u. ſ. f.

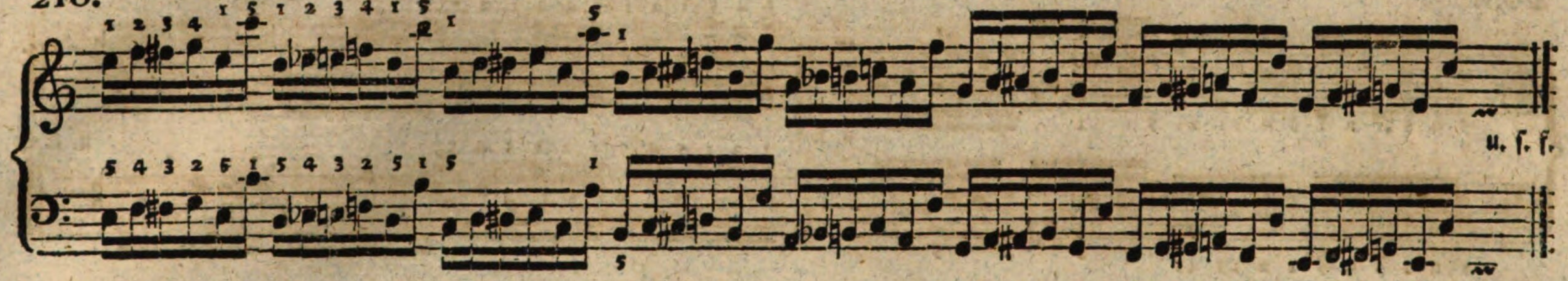


*) Der Quartenſprung mit dem 4ten und 3ten Finger in der rechten, und mit dem 2ten und 3ten Finger in der linken Hand kann nur von großen Händen mit gebogenen Fingern ohne Anſtrengung geſpielt werden; man verſtatte daher, bey kleiner Hand, um die Ausführung zu erleichtern, für dieſen Fall das Ausſtrecken der Finger.

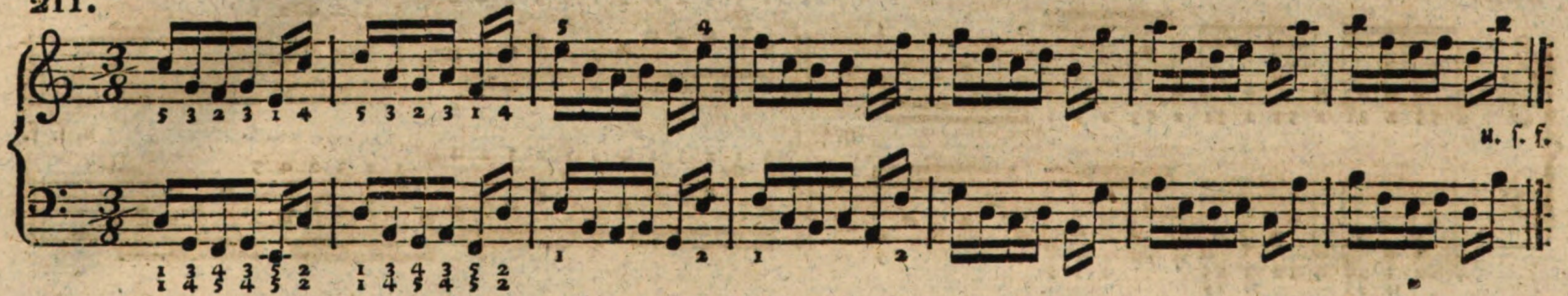

195.
196.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
197.
198.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
199.
200.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
201.
202.
u. ſ. f.
u. ſ. f.


203.
204.
u. ſ. f.
205.
206.
u. ſ. f.
207.
208.
u. ſ. f.
209.
u. ſ. f.

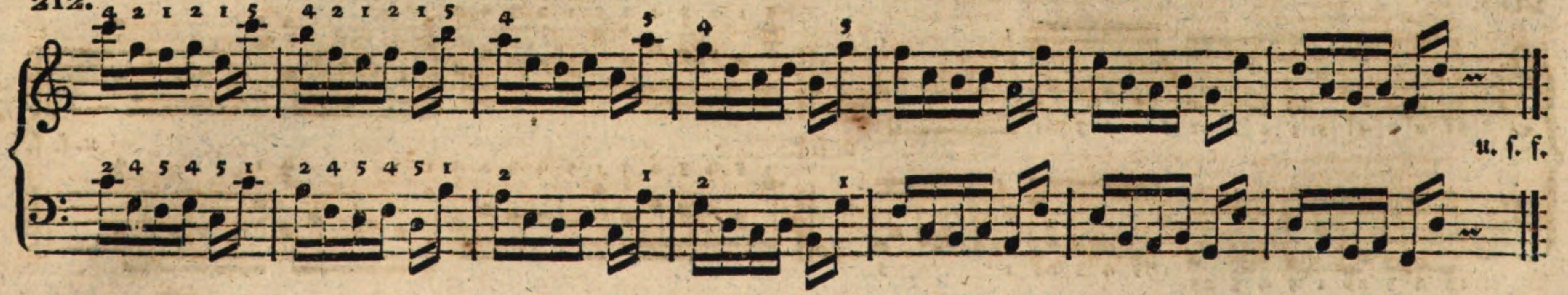
210.



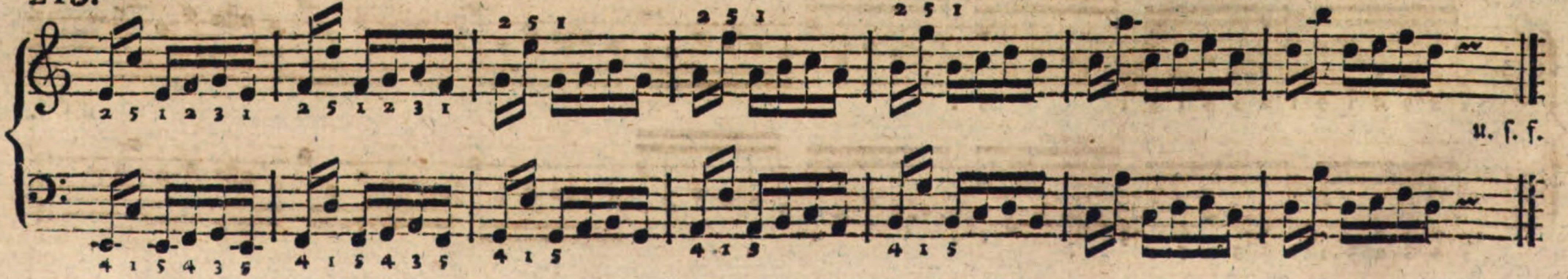
211.

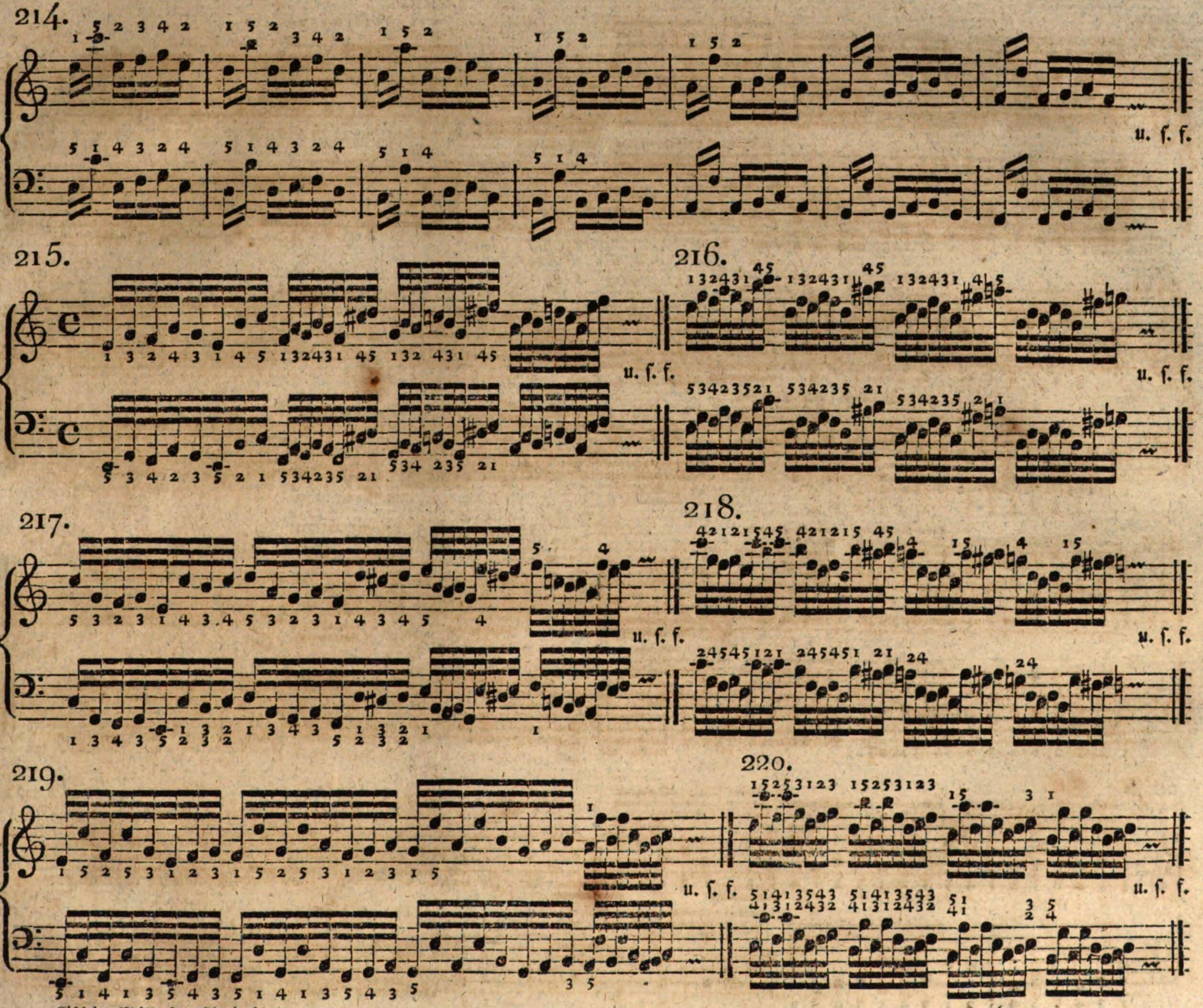


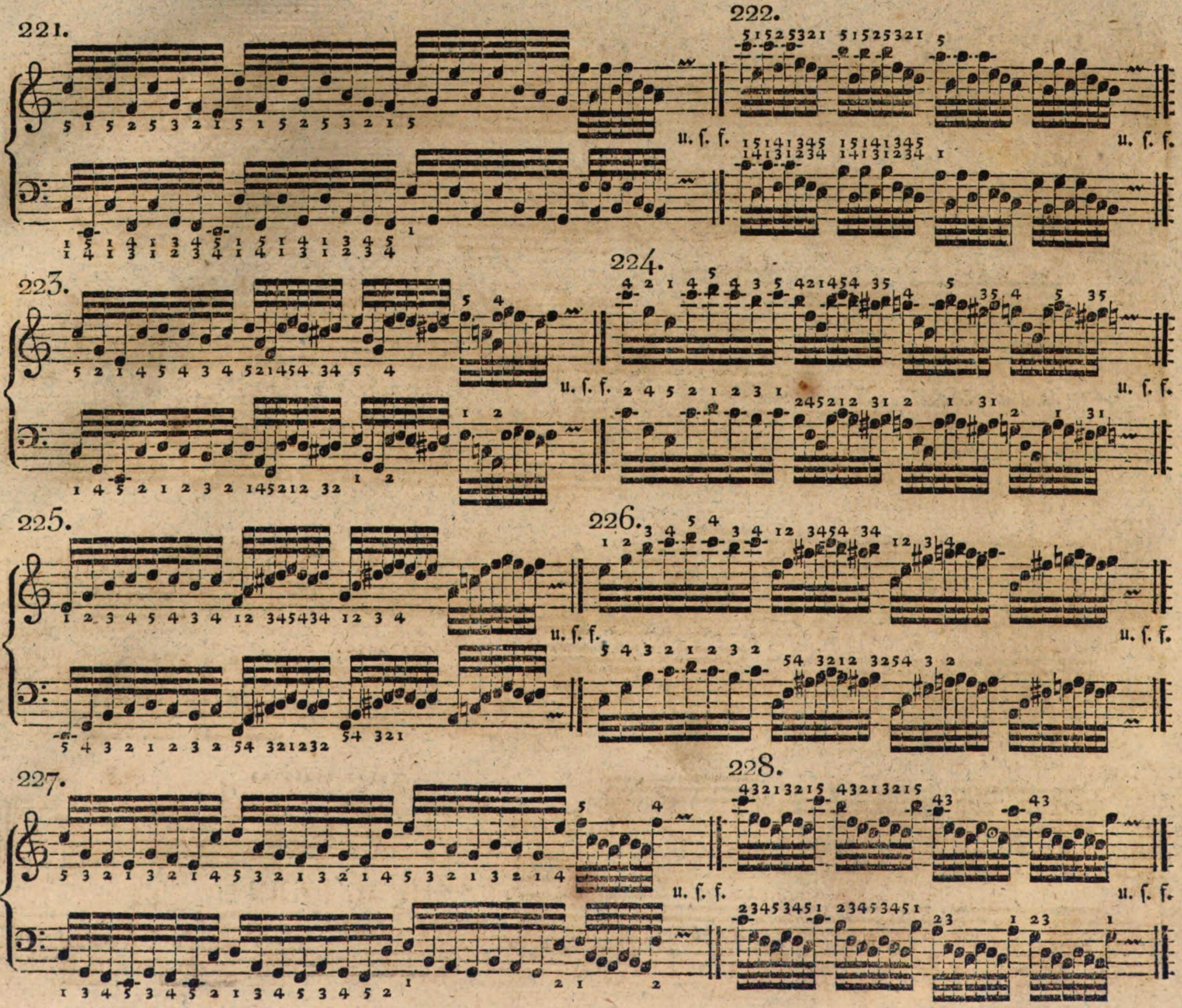
212.

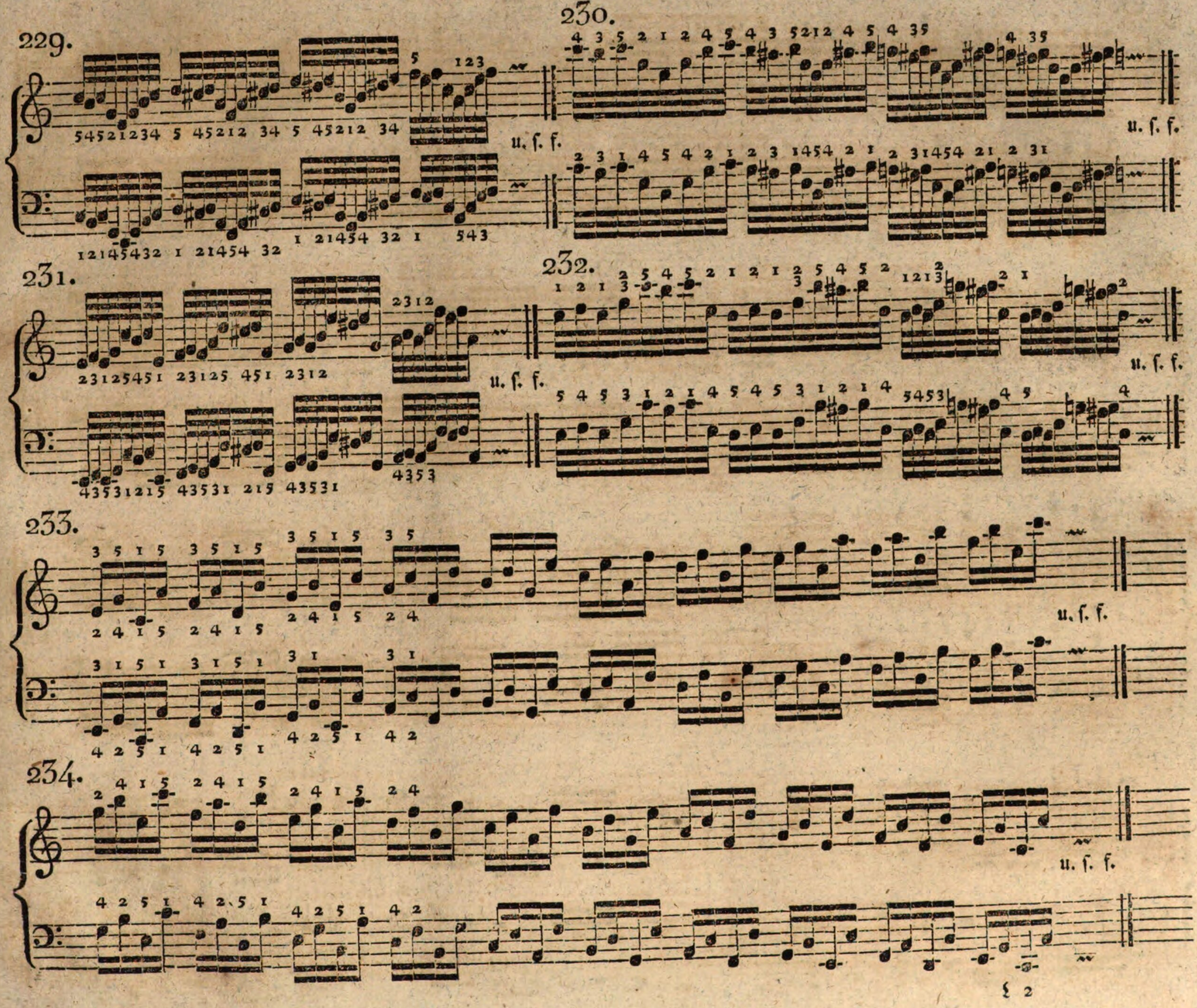


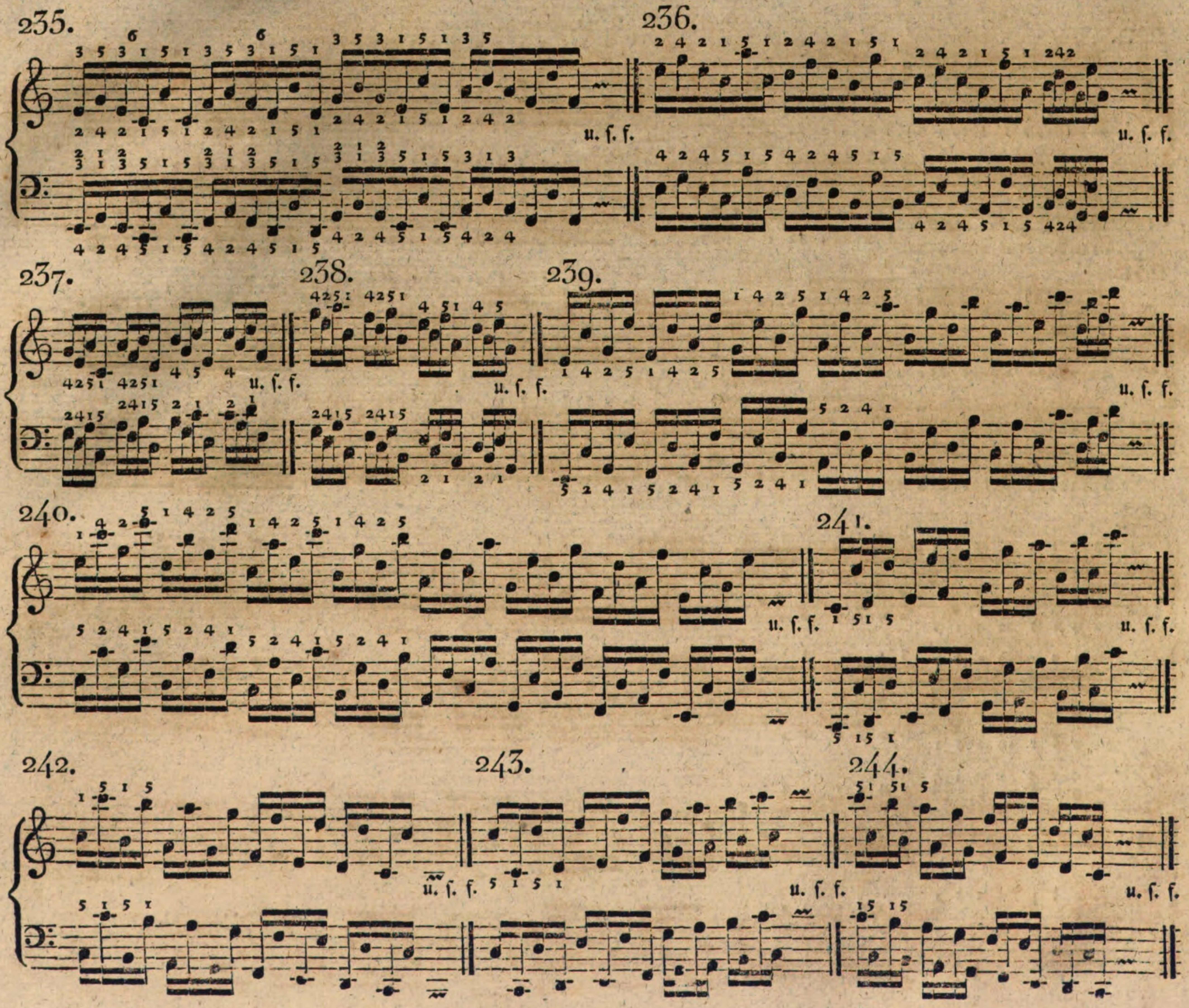
213.

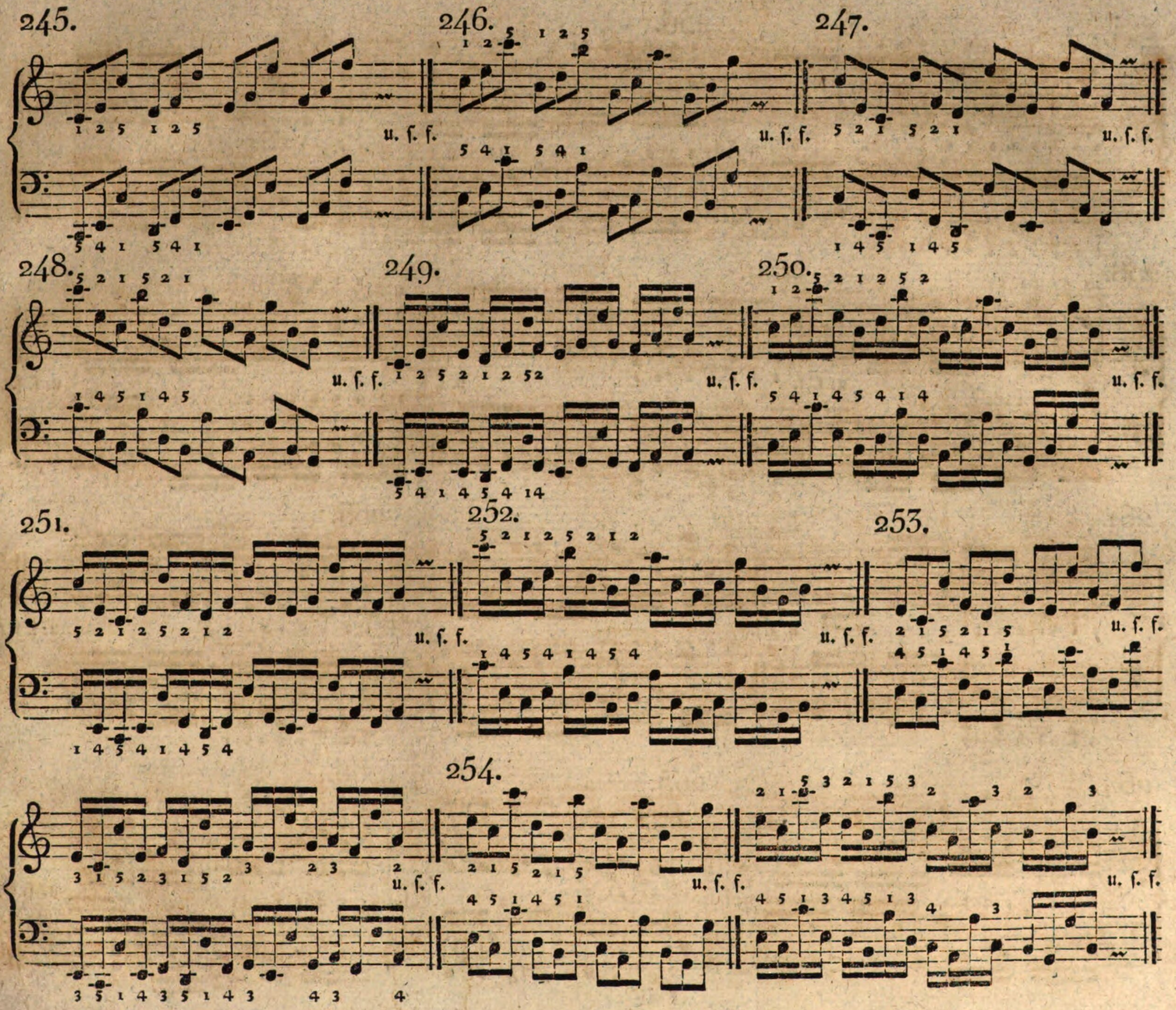


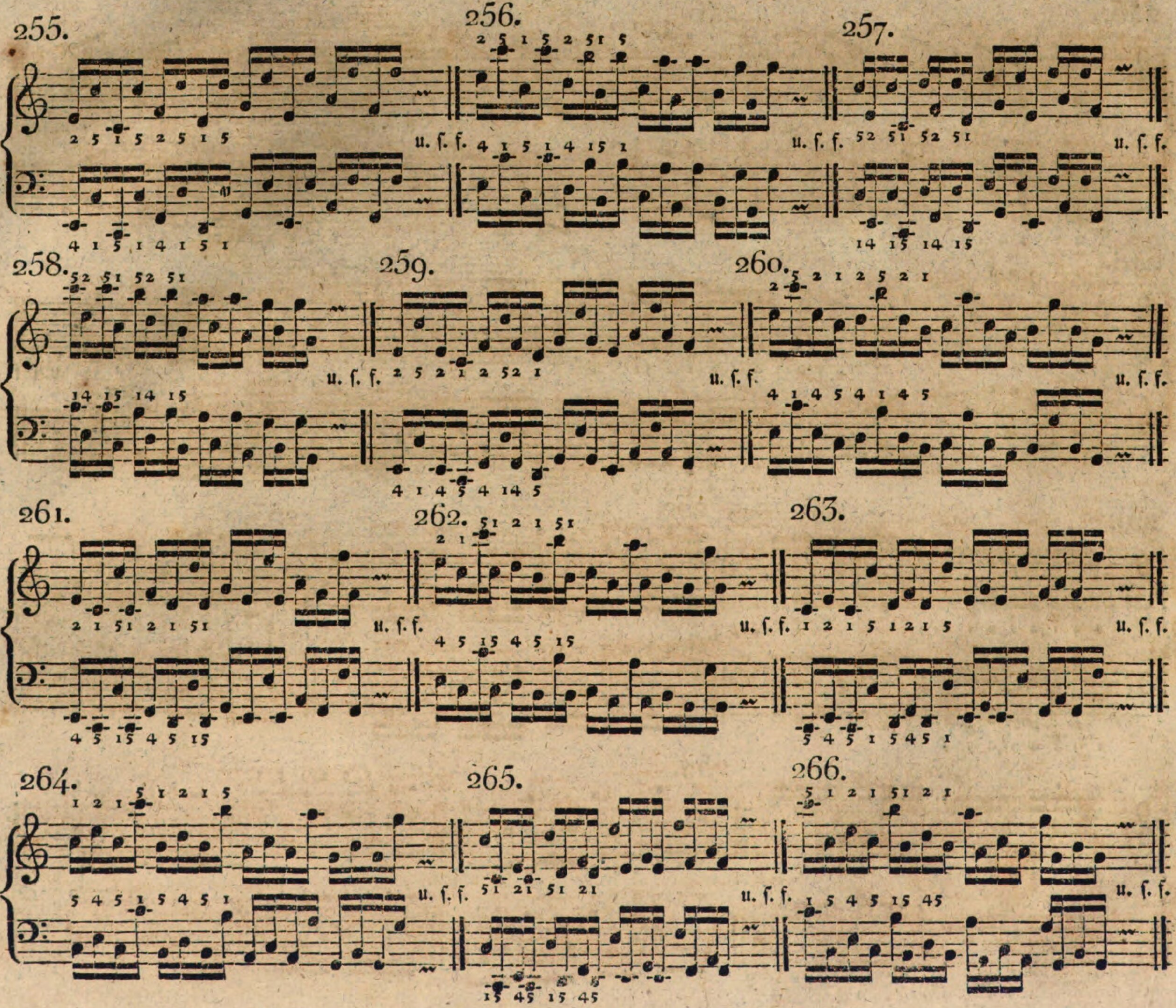

214.
u. ſ. f.
215.
u. ſ. f.
216.
u. ſ. f.
217.
u. ſ. f.
218.
u. ſ. f.
219.
u. ſ. f.
220.
u. ſ. f.

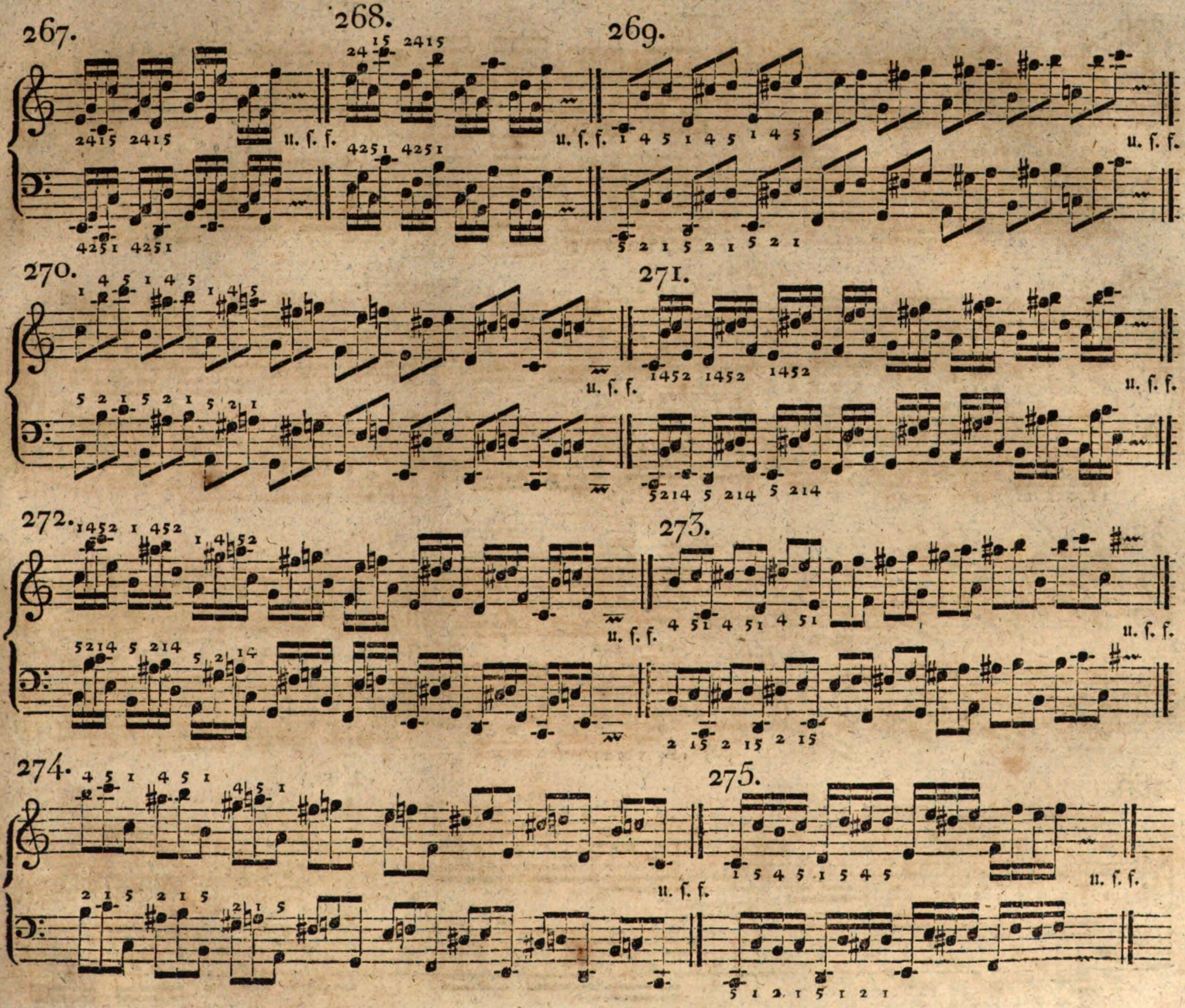

221.
u. ſ. f.
222.
u. ſ. f.
223.
u. ſ. f.
224.
u. ſ. f.
225.
u. ſ. f.
226.
u. ſ. f.
227.
u. ſ. f.
228.
u. ſ. f.

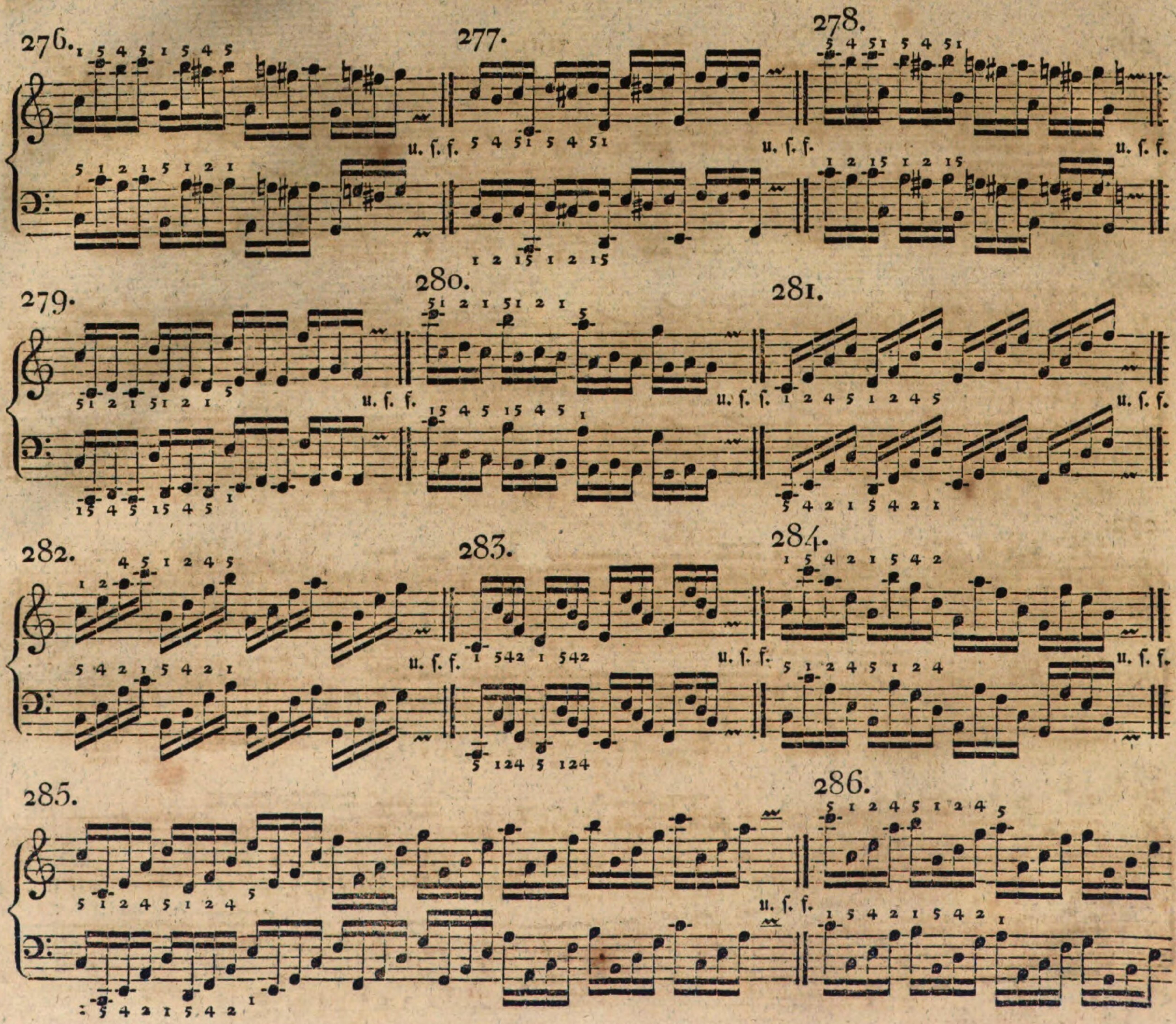

229.
u. ſ. f.
230.
u. ſ. f.
231.
u. ſ. f.
232.
u. ſ. f.
233.
u. ſ. f.
234.
u. ſ. f.

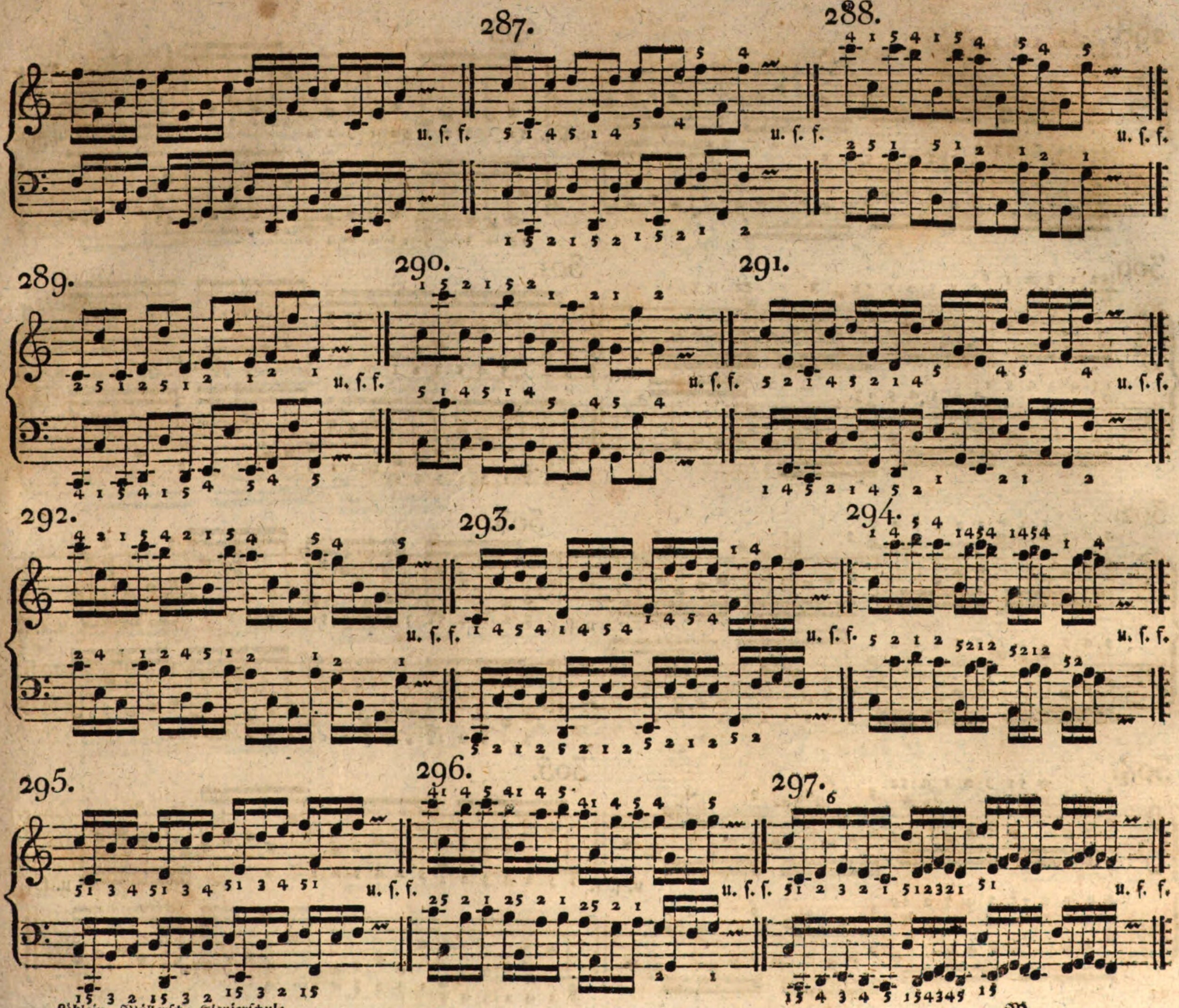

235.
236.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
237.
238.
239.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
240.
241.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
242.
243.
244.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
u. ſ. f.

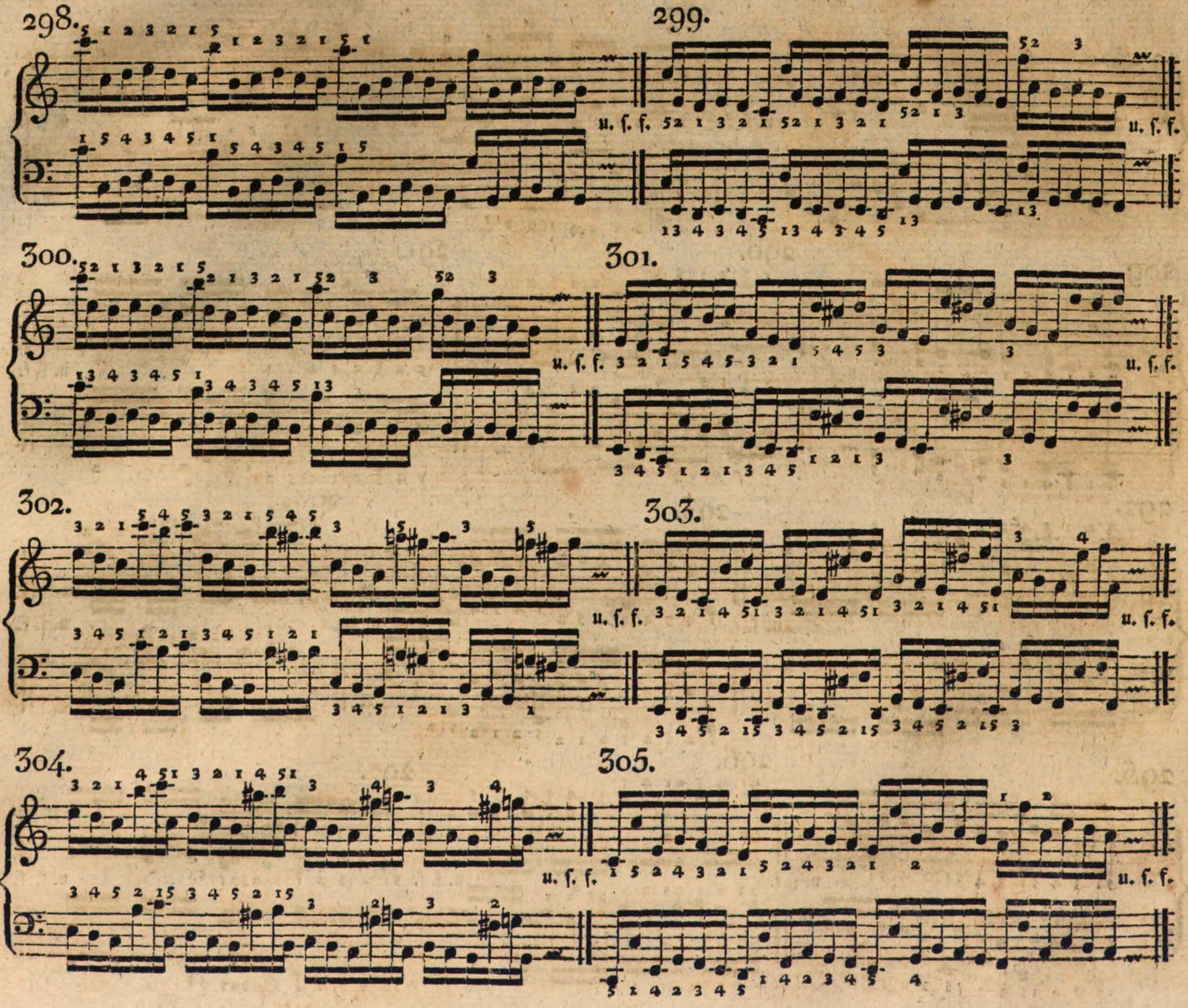

245.
246.
247.
248.
249.
250.
251.
252.
253.
254.
u. ſ. f.

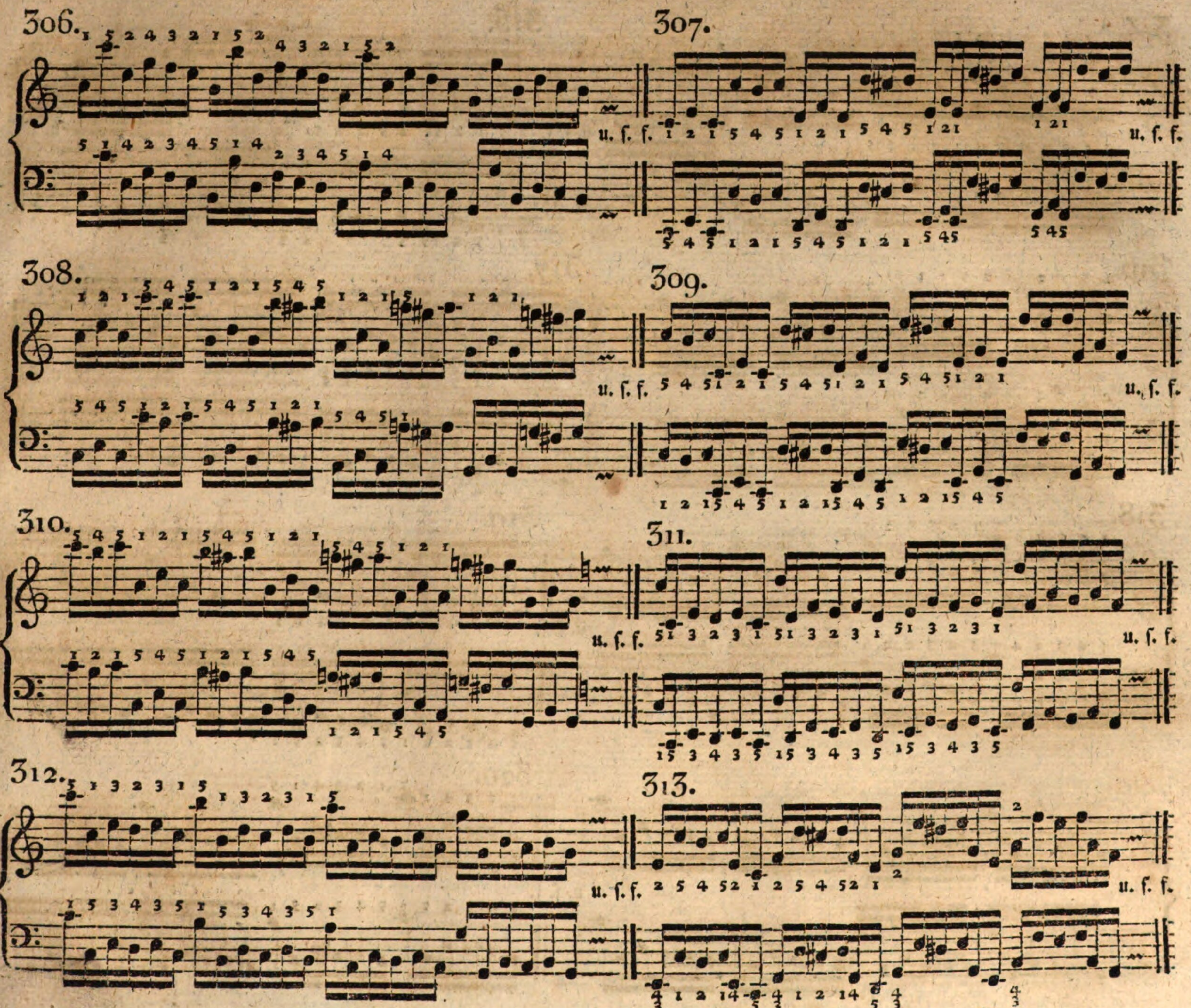

255.
256.
257.
258.
259.
260.
261.
262.
263.
264.
265.
266.
u. ſ. f.

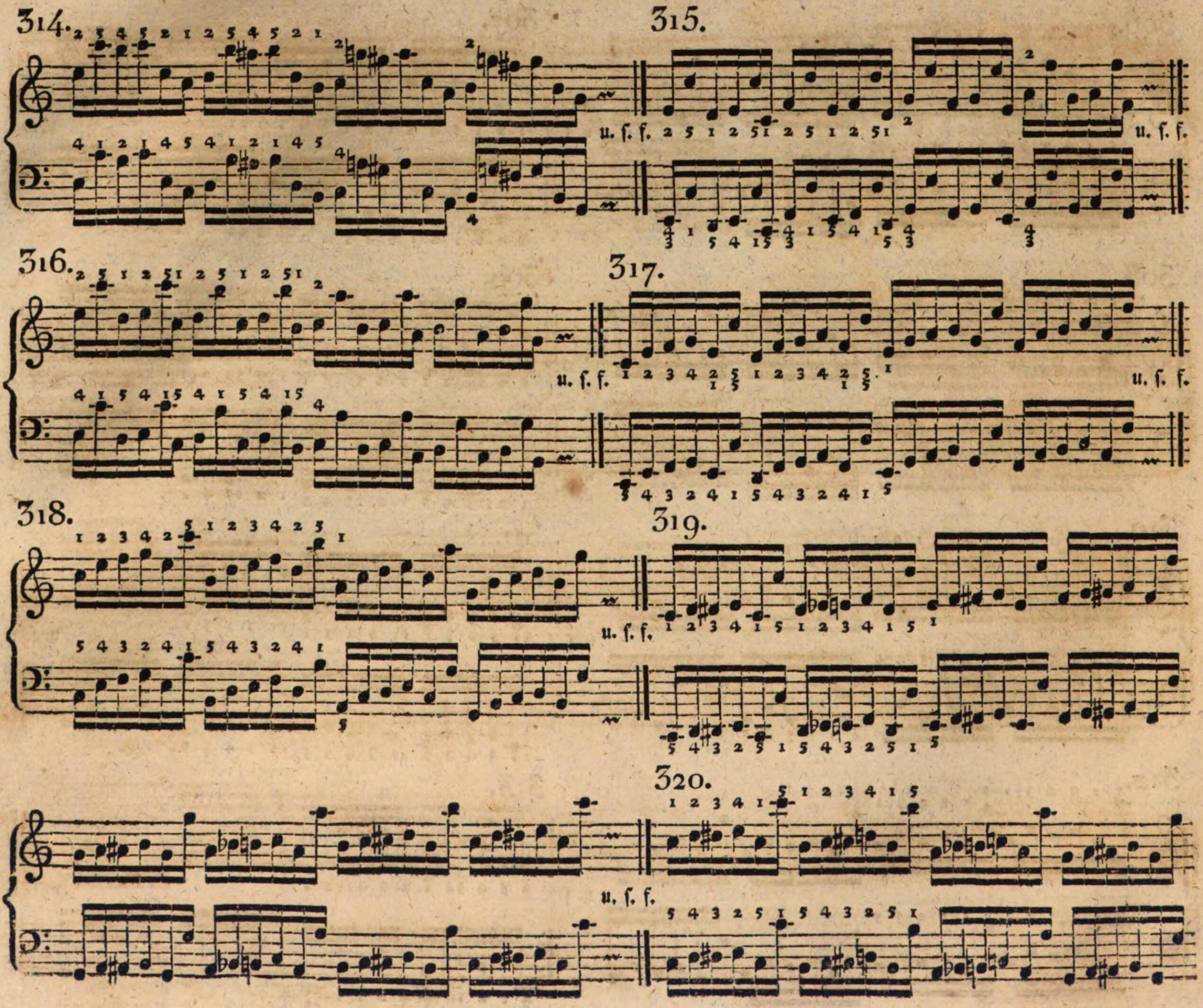

267.
268.
269.
270.
271.
272.
273.
274.
275.
u. ſ. f.

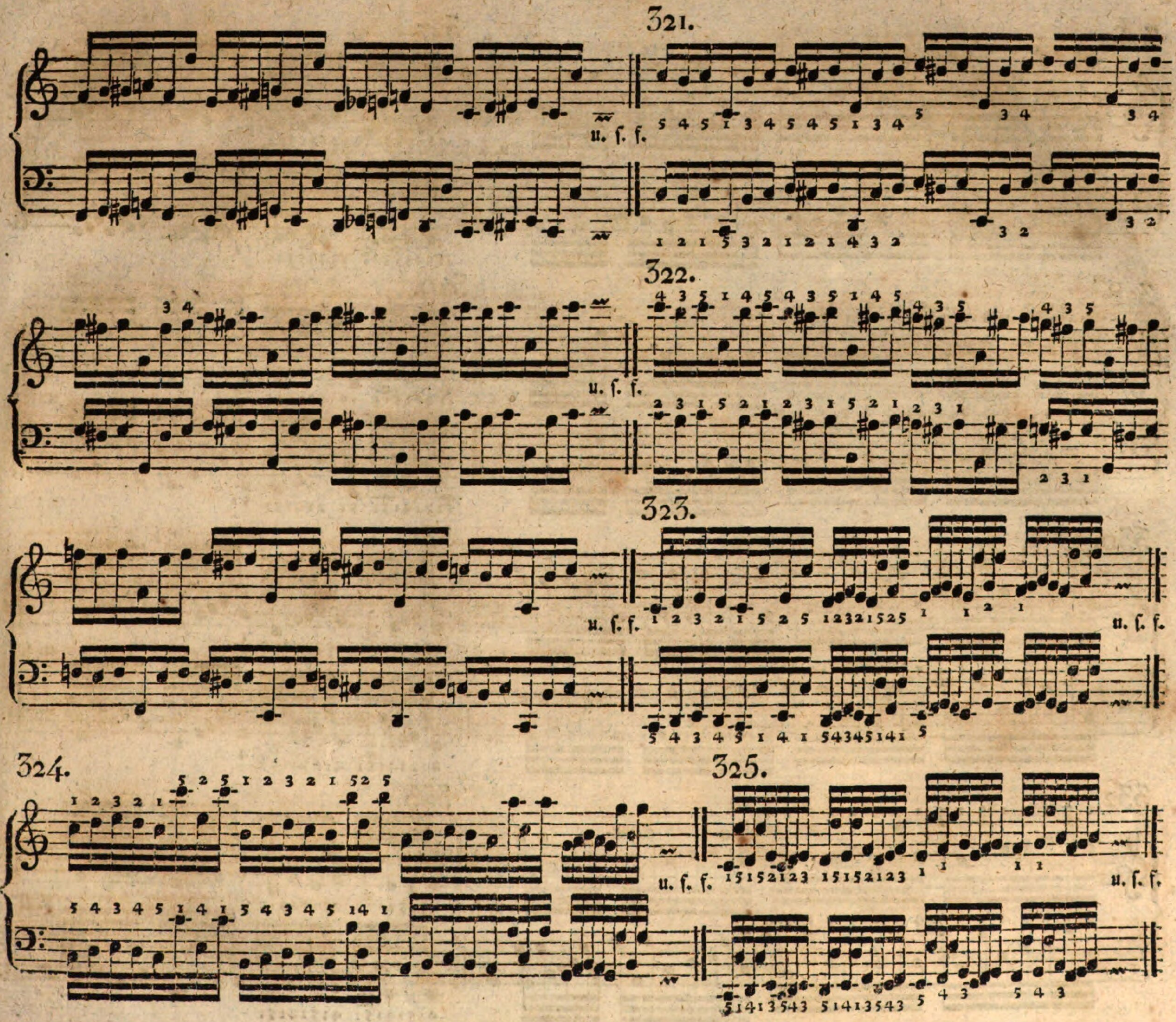

276.
277.
278.
279.
280.
281.
282.
283.
284.
285.
286.
u. ſ. f.

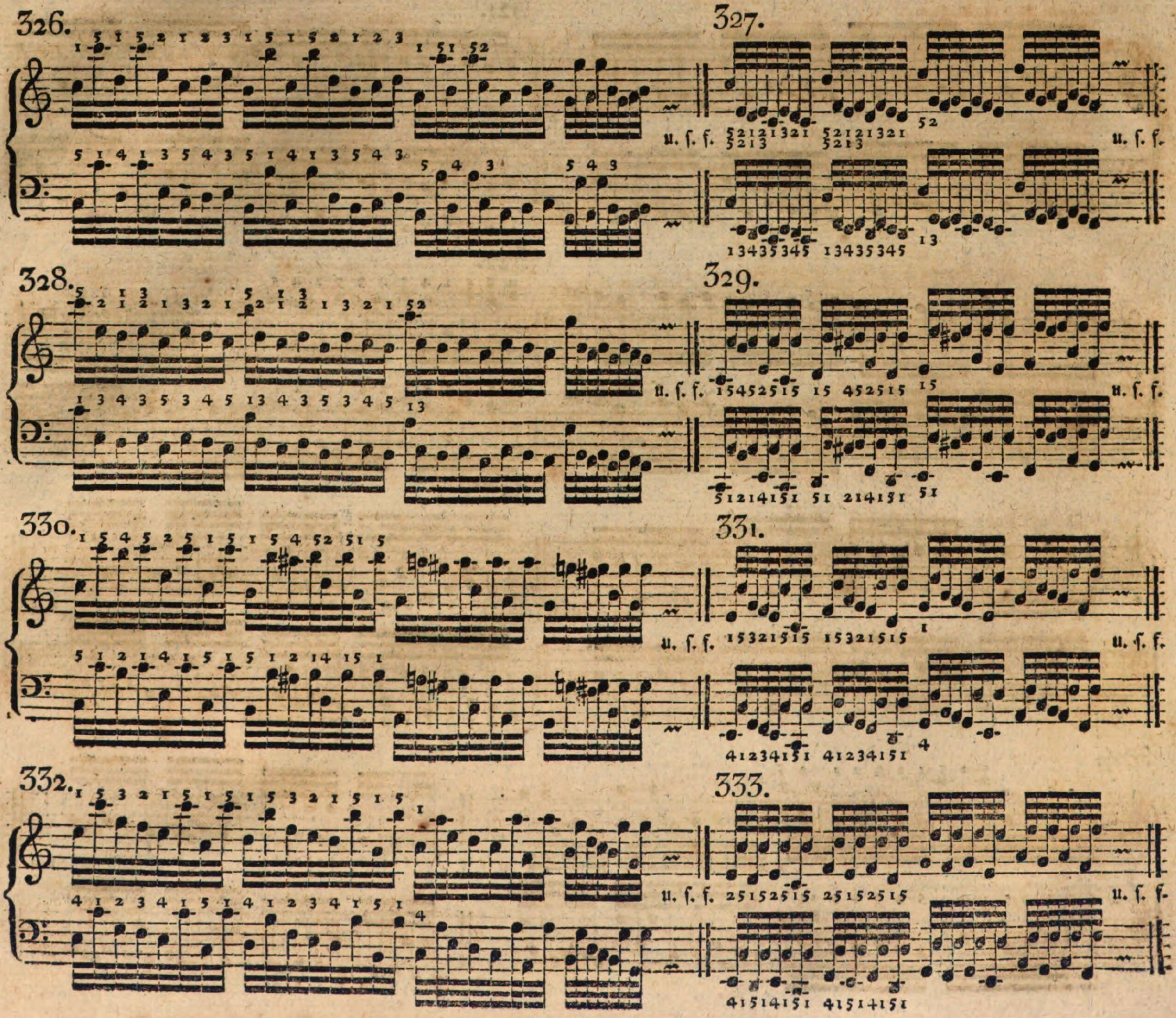

287.
288.
289.
290.
291.
292.
293.
294.
295.
296.
297.
u. ſ. f.

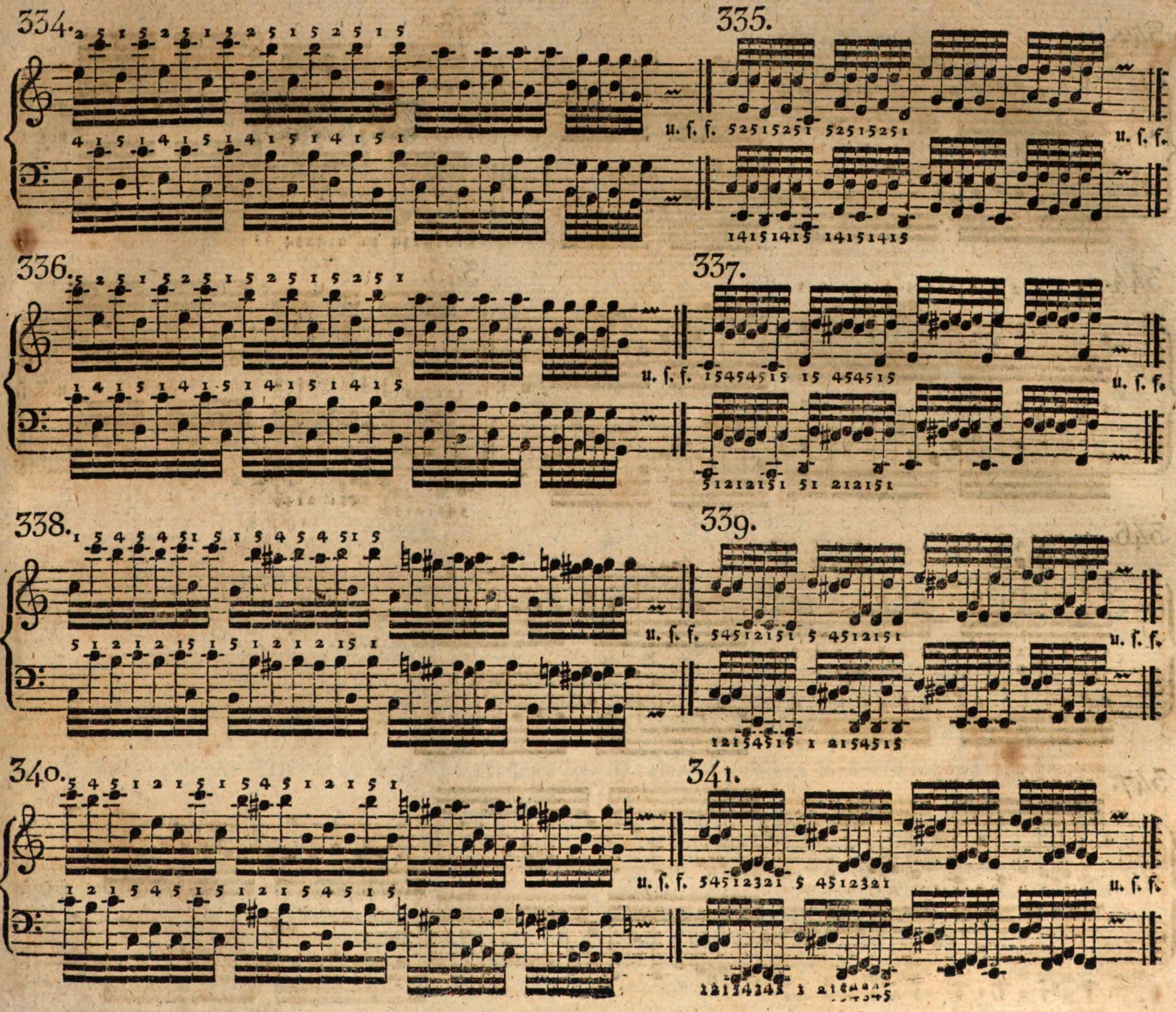

298.
299.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
300.
301.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
302.
303.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
304.
305.
u. ſ. f.
u. ſ. f.


306.
307.
u. ſ. f.
308.
309.
u. ſ. f.
310.
311.
u. ſ. f.
312.
313.
u. ſ. f.

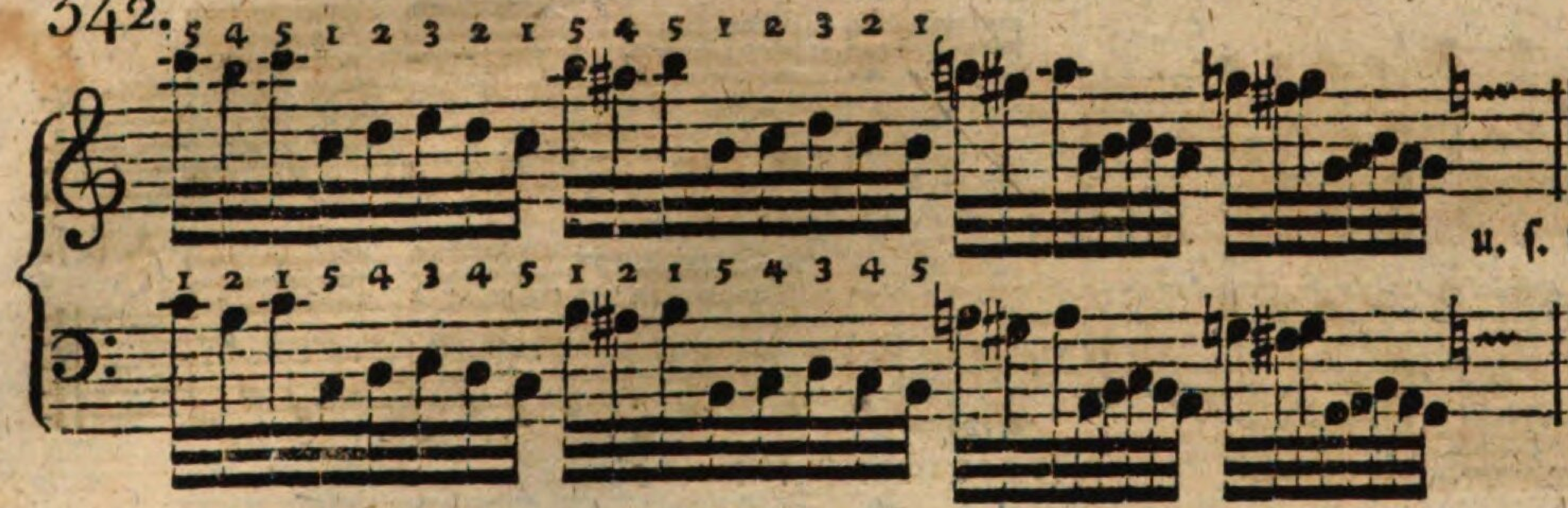

314.
315.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
316.
317.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
318.
319.
u. ſ. f.
320.
u. ſ. f.


321.
u. ſ. f.
322.
u. ſ. f.
323.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
324.
u. ſ. f.
325.
u. ſ. f.

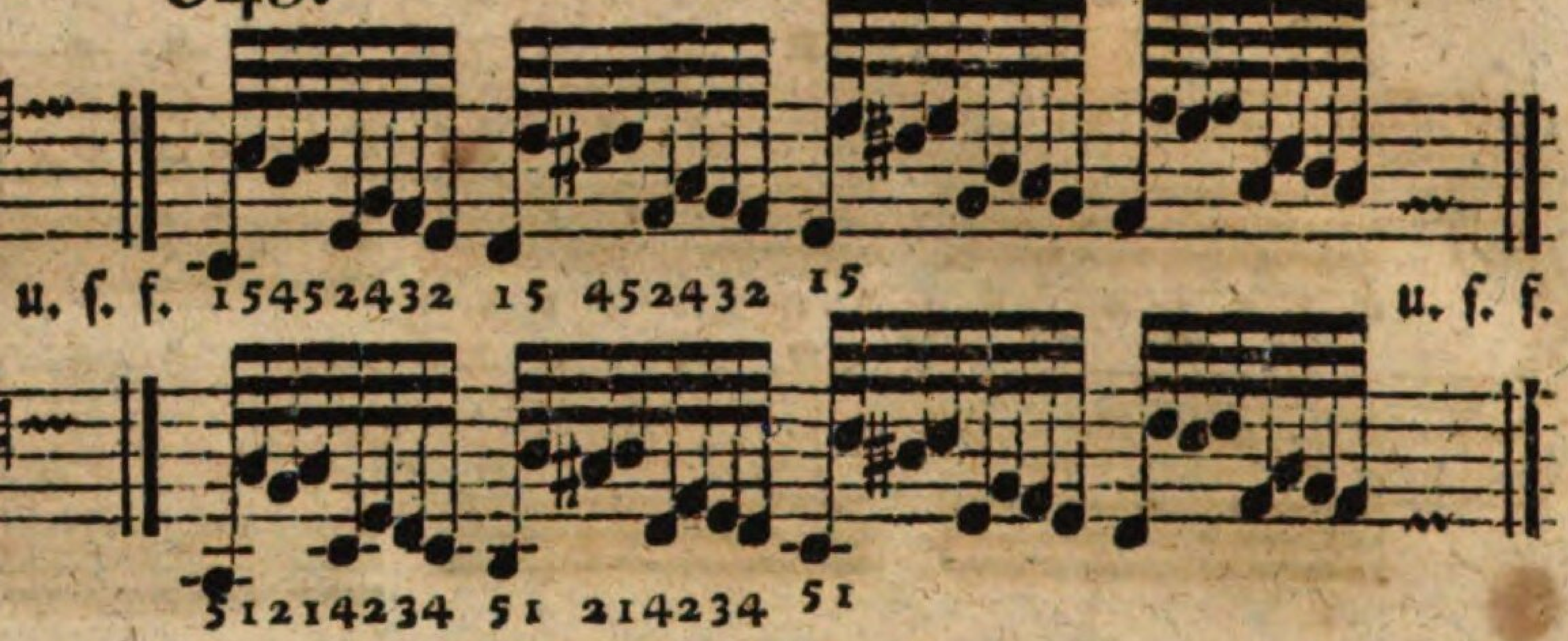

326.
327.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
328.
329.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
330.
331.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
332.
333.
u. ſ. f.
u. ſ. f.


334.
335.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
336.
337.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
338.
339.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
340.
341.
u. ſ. f.
u. ſ. f.

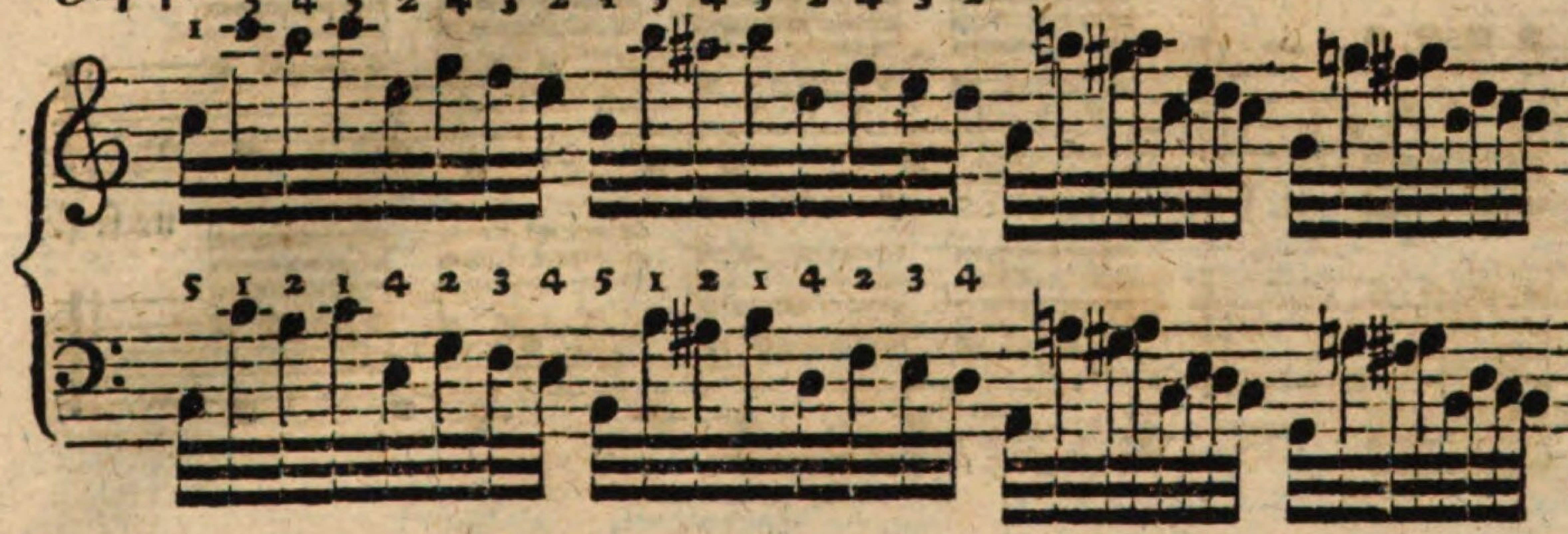
342.



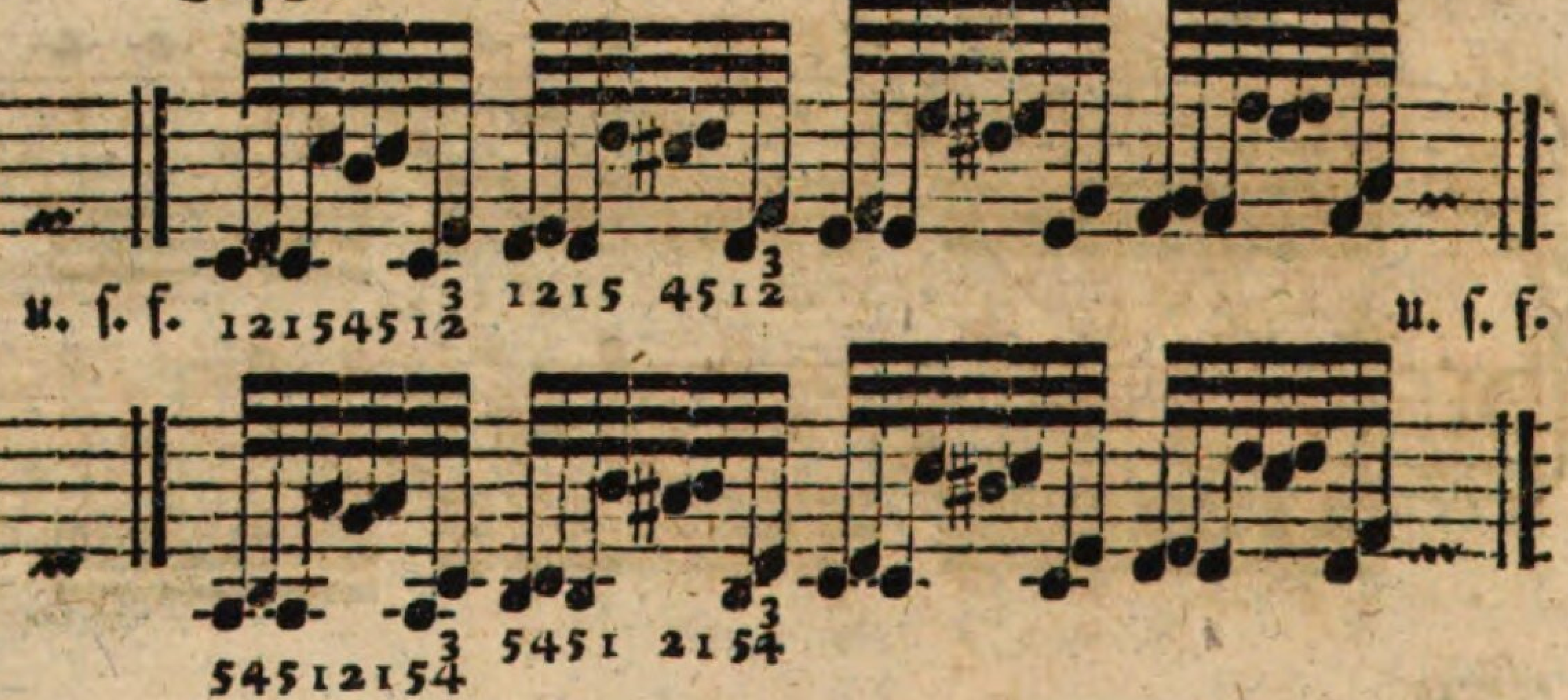
343.



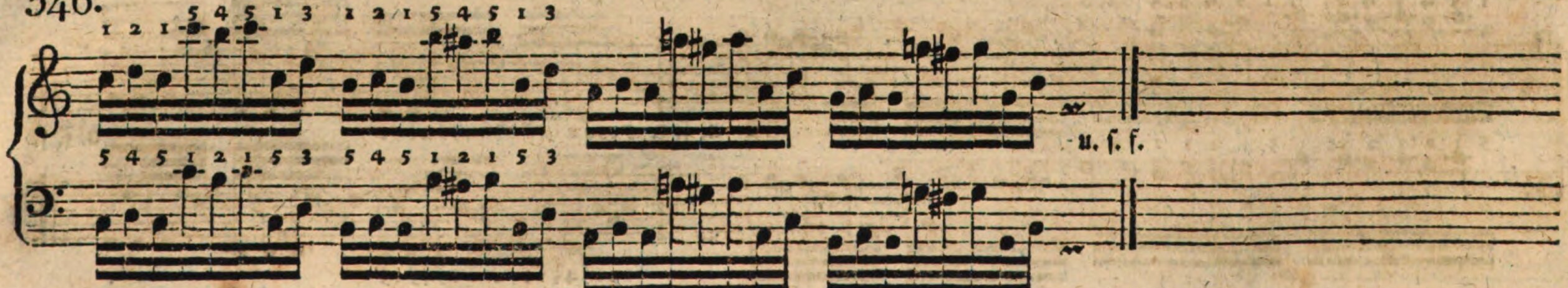
344.



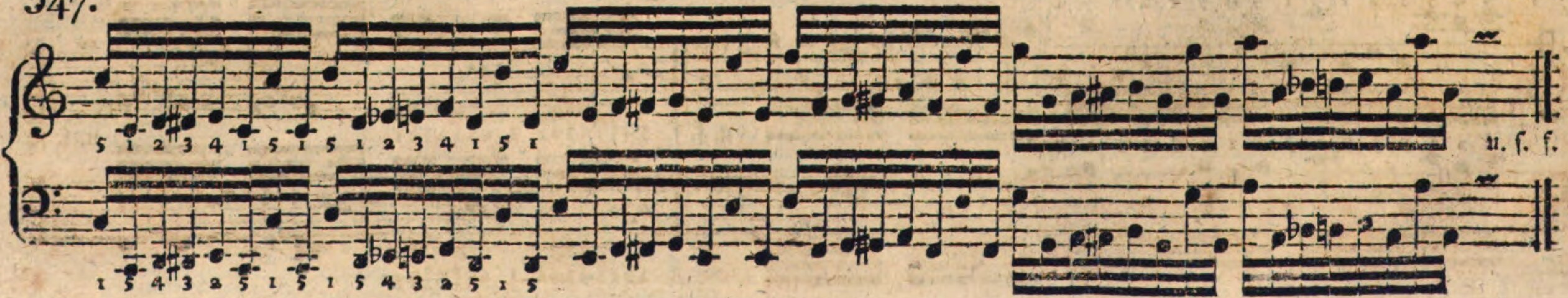
345.



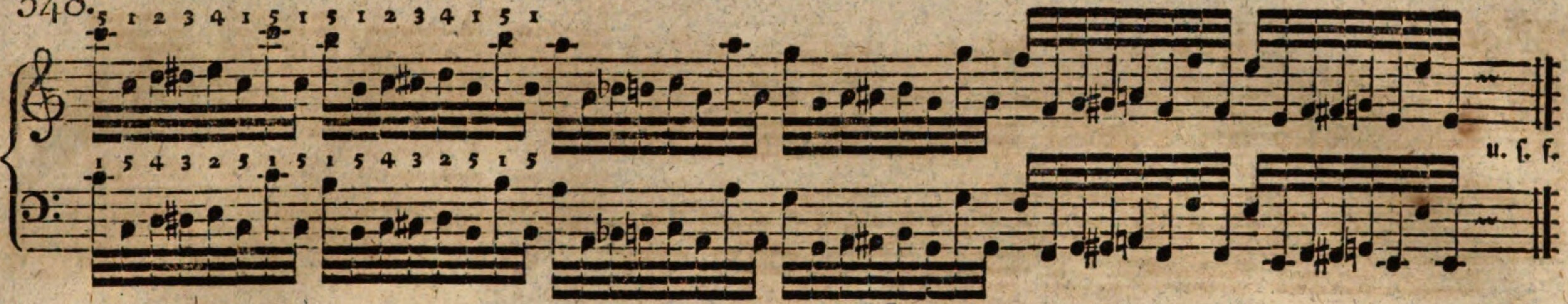
346.



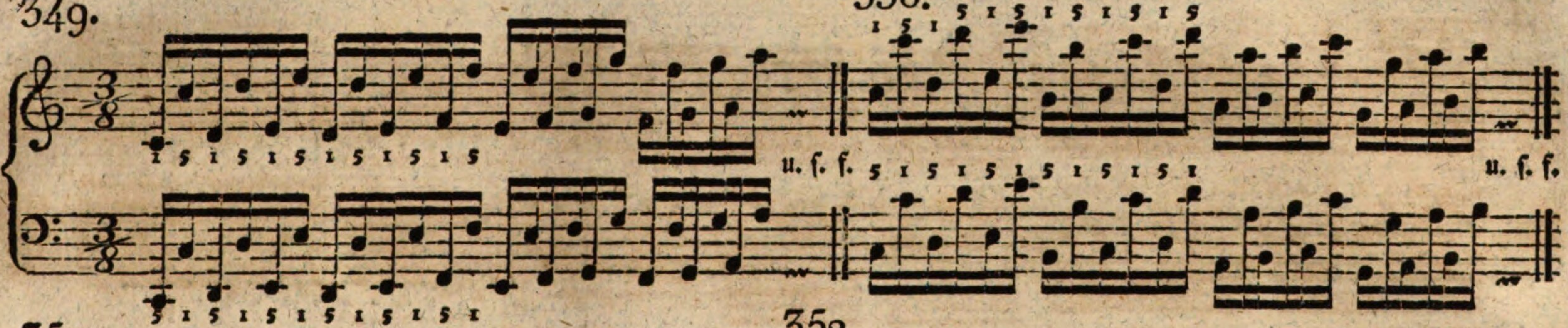
347.



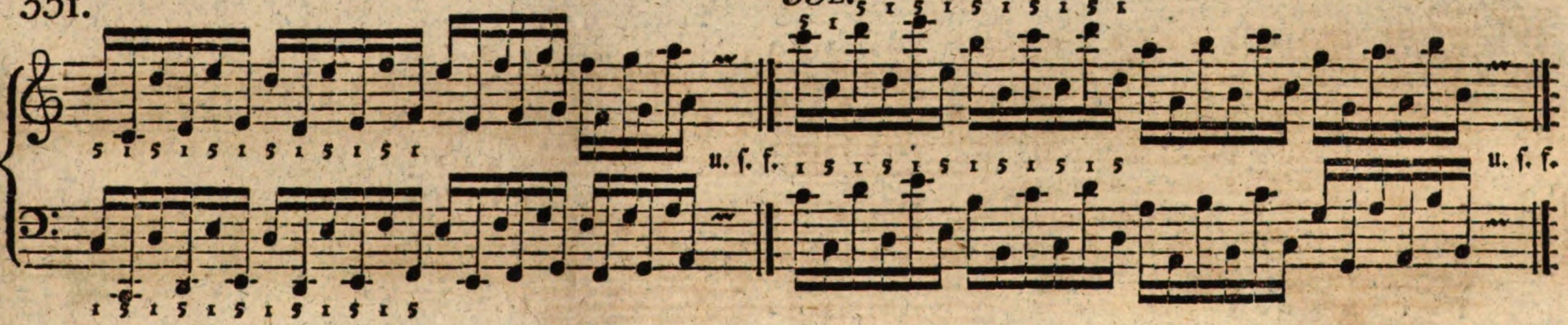
348.



349. 350.



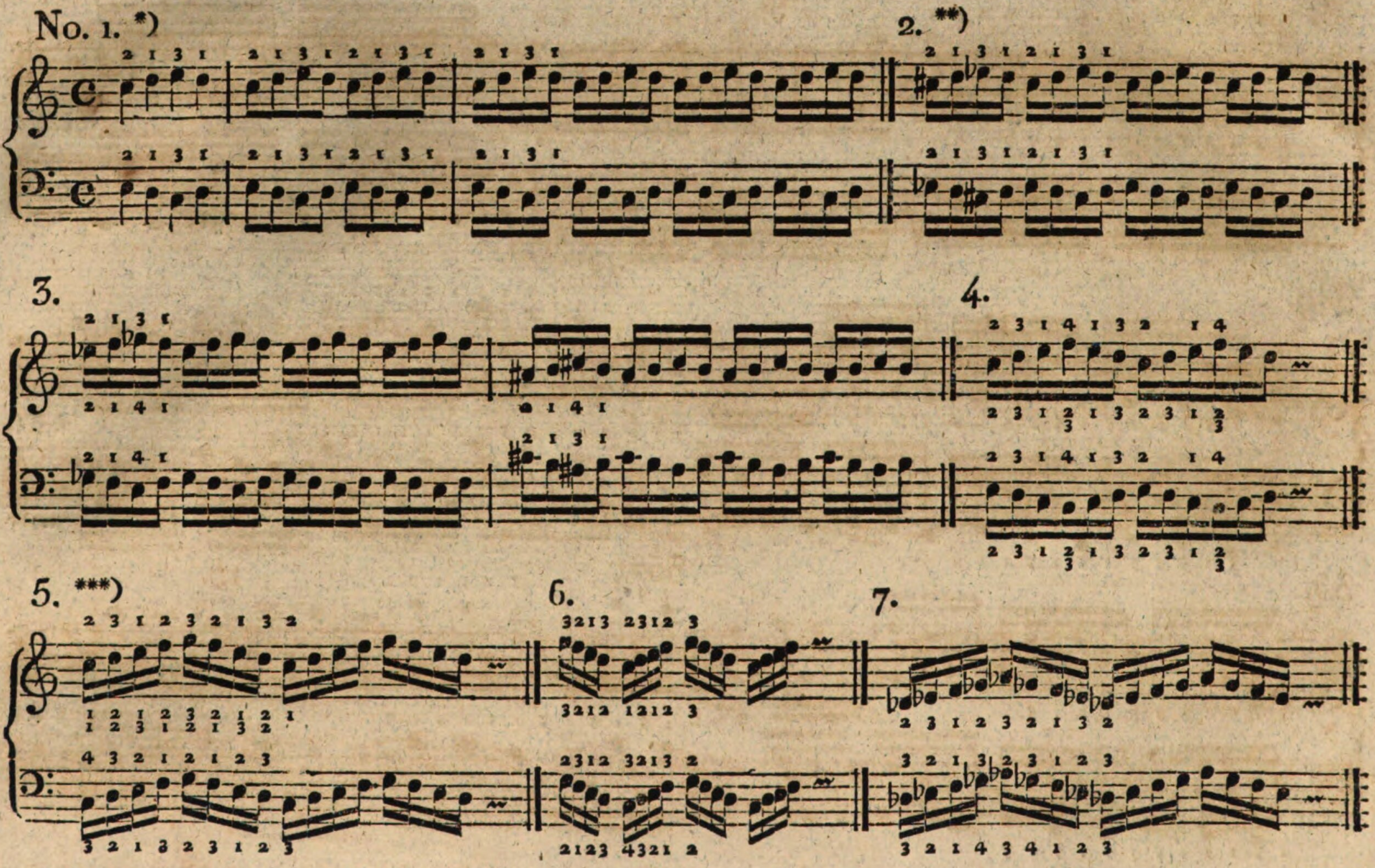
351. 352.



2) Uebungen zur Erlernung des Unterſetzens des Daumens und des Ueberſchlagens des zweyten, dritten und vierten Fingers.

Der Bau der Finger und Hände, ſo wie die Einrichtung der Klaviatur, verlangen, daß man, um jede Folge von Tönen ſicher und gleich vorzutragen, — wenn in der rechten Hand aufſteigend, in der linken abſteigend, mehr Töne auf einander folgen, als Finger der Reihe nach da ſind, den Daumen unter den längern Fingern aufs Neue anſetze; und im Gegentheil, wenn in der rechten Hand abſteigend, in der linken aufſteigend, mehr Töne auf einander folgen, als Finger der Reihe nach da ſind, mit einem der längern Finger über den Daumen wegſchlage. Die richtige Anwendung von beyden macht einen Haupttheil der guten Applikatur aus; ohne dieſe richtige Anwendung iſt ein genaues und fließendes Spiel gar nicht möglich; es ſind deshalb die folgenden Uebungen zum fleißigen Durchſpielen ſehr zu empfehlen. Auch hier iſt das Drehen der Hand, wozu Anfänger beym Unterſetzen des Daumens ganz beſonders geneigt ſind, ſo viel als nur möglich zu vermeiden.

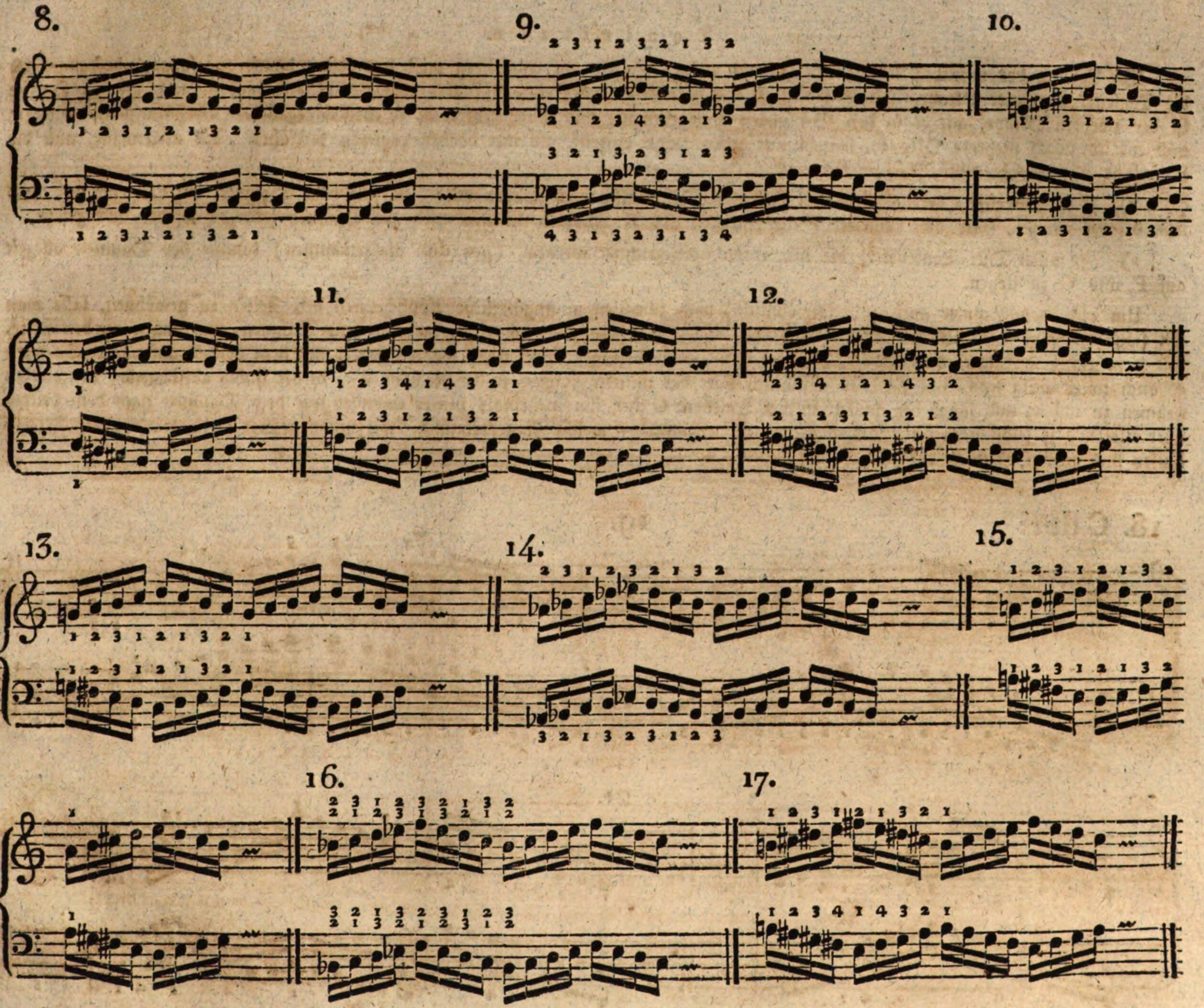
BAYERISCHE STAATS- BIBLIOTHEK MUENCHEN



*) Um das Unterſetzen und Ueberſchlagen zu erleichtern, ſind hier im Anfange Figuren von wenig Gliedern genommen worden. Es braucht gar nicht erſt erwähnt zu werden, daß dieſe Gattungen der Figuren mit andern Fingern, ohne Unterſetzen und Ueberſchlagen, weit leichter geſpielt werden können: hier ſollen ſie aber dazu dienen, Finger und Hand an jene Bewegung und Lage zu gewöhnen. Wo man Figuren findet, die zur Erreichung eines andern Zwecks mit anders bezeichneter Applikatur ſchon vorgekommen ſind; laſſe man beyde Arten der Fingerſetzung üben, um von jeder, den Verhältniſſen nach, Gebrauch machen zu können.

**) Man fange dieſe und alle folgende Uebungen erſt langſam zu ſpielen an, und laſſe den Vortrag allmählig ſchneller und immer ſchneller einrichten — wie es bey dem erſten dieſer Beyſpiele durch Noten ausgedrückt worden iſt.

***) Um die Finger zu jeder Art des Unterſetzens und Ueberſchlagens geſchickt zu machen, übe man die Beyſpiele von No. 5. bis No. 17 auf die gedoppelte Weiſe, wie es unter No. 5. und 6 angezeigt worden iſt — ſo lange, bis man ſie ohne Fehler in jedem Grade der Bewegung ſpielen kann. Die Vortheile davon ſind von ſelbſt einleuchtend, und man wird ſie ſchon bey dem Spiele der folgenden Tonleitern bemerken, die man dann leicht und ſicher vortragen wird. Daß man zur Erreichung jenes Entzwecks mehrere Beyſpiele der linken Hand abſteigend vorgeſchrieben habe, wird hier zum Ueberfluß noch erinnert.


8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.

Tonleitern.

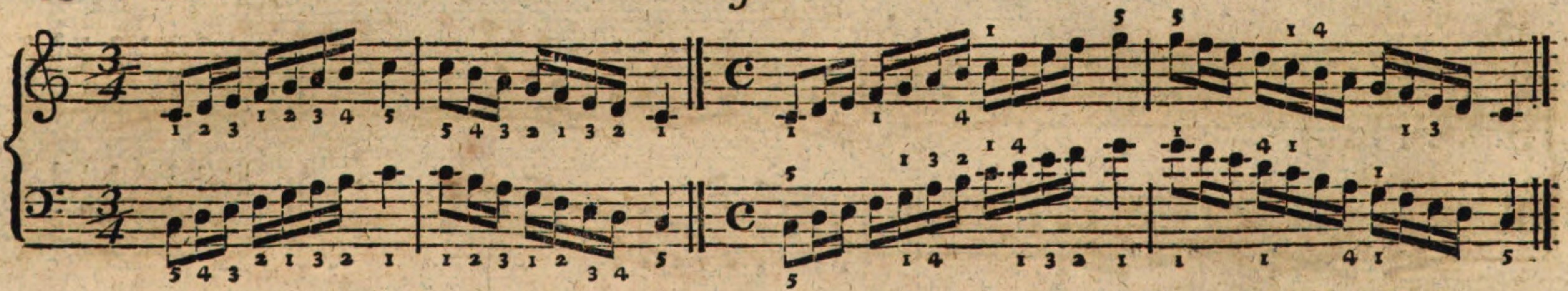
Die Uebung des unentbehrlichen, richtigen und ſichern Spiels der Tonleitern wird am beſten damit angefangen, daß man erſt die Tonleiter in Einer Oktave (und in jedem Grade der Geſchwindigkeit) auf- und abwärts ſpielen läßt; hernach bis zur Quinte in der zweyten Oktave, wie es in den Beyſpielen angegeben iſt, und unter denſelben, ſo eben angegebenen Verhältniſſen, aufſteigt; und endlich durch mehrere Oktaven, ſowohl mit jeder Hand einzeln, als mit beyden zugleich, fortfährt. Als allgemeine, und die Ueberſicht ſehr erleichternde Regel merke man:

1) Jede Tonleiter, deren erſter Ton durch eine Untertaſte angeſchlagen wird, iſt mit dem Daumen anzufangen, und nach dem dritten Finger, (nur die Tonleiter F dur, wegen des B, ausgenommen,) wird der Daumen jederzeit wieder untergeſetzt.

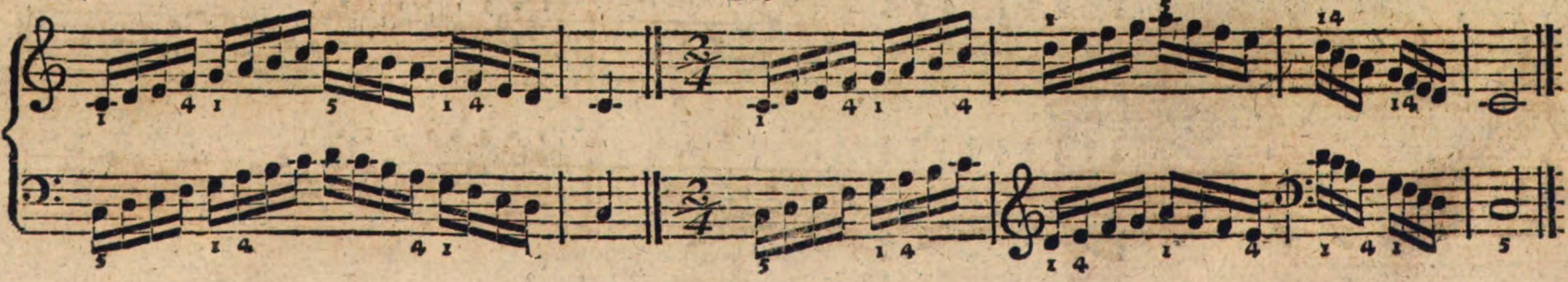
2) In allen Dur-Tonleitern, die mit Been vorgezeichnet werden, (ges dur ausgenommen) kömmt der Daumen allezeit auf F und C zu ſtehen.

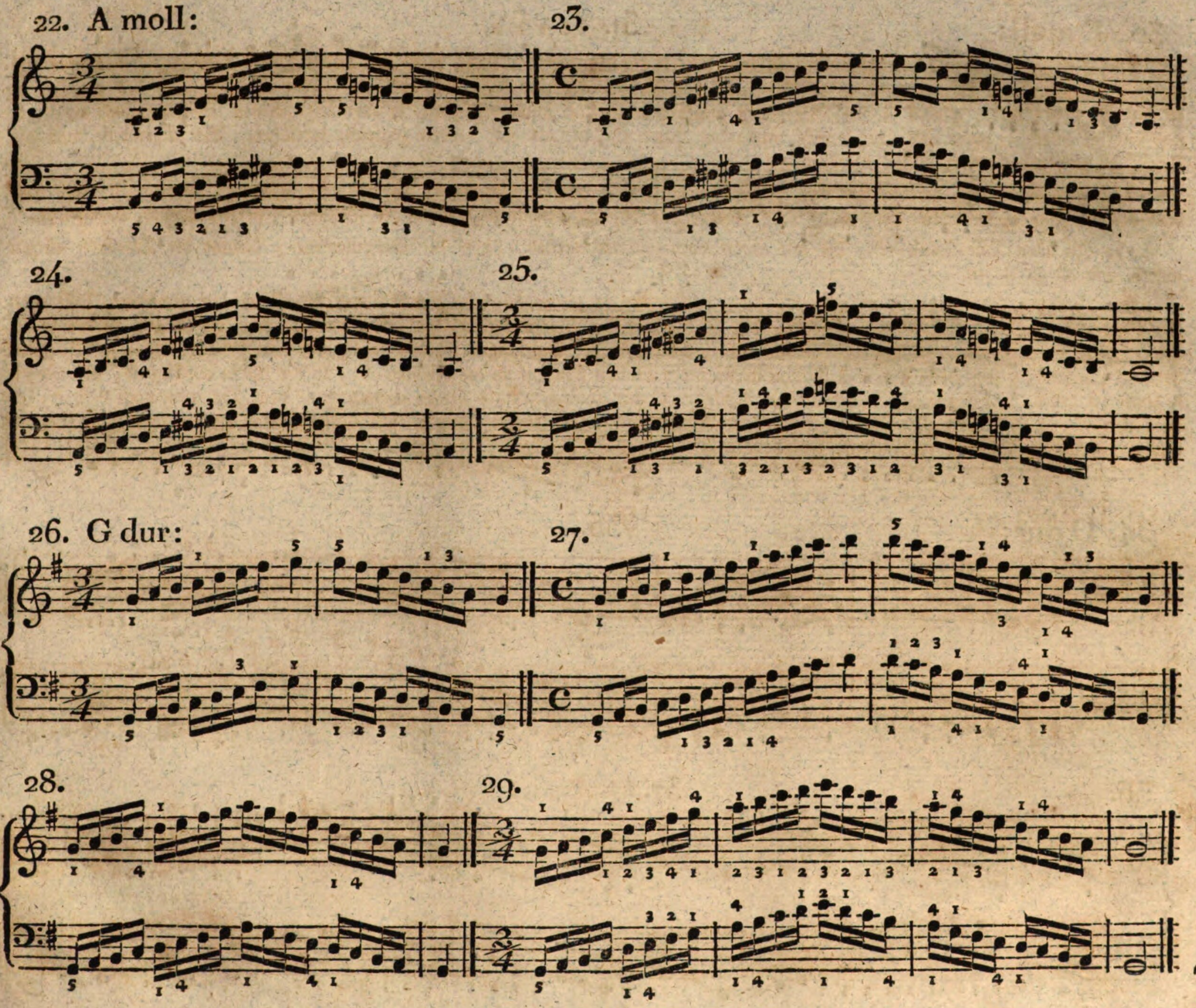
Um aber den Schüler auch an ungewöhnliche, doch zuweilen unumgängliche Applikaturen bey Zeiten zu gewöhnen, laſſe man ihn (was unter gewiſſen Verhältniſſen nothwendig wird,) zuweilen eine Tonleiter, die mit dem Daumen angefangen werden ſollte, mit dem zweyten Finger, eine andere, die mit dem zweyten Finger angefangen werden ſollte, mit dem dritten anfangen. So wird es auch zweckmäßig ſeyn, ihn zuweilen abſichtlich ſtatt des fünften Fingers in der Rechten ab-, in der linken aufſteigend, den vierten nehmen zu laſſen; und ſogar bey Läufen in der Tonleiter C dur ihn mehrmals hinter einander mit dem Daumen nach dem dritten oder vierten, ja ſelbſt nach dem zweyten Finger zu verſuchen — welche Fingerordnung, wie unten gezeigt werden wird, bey Terzenläufen mit beyden Händen vortheilhaft anzuwenden iſt.

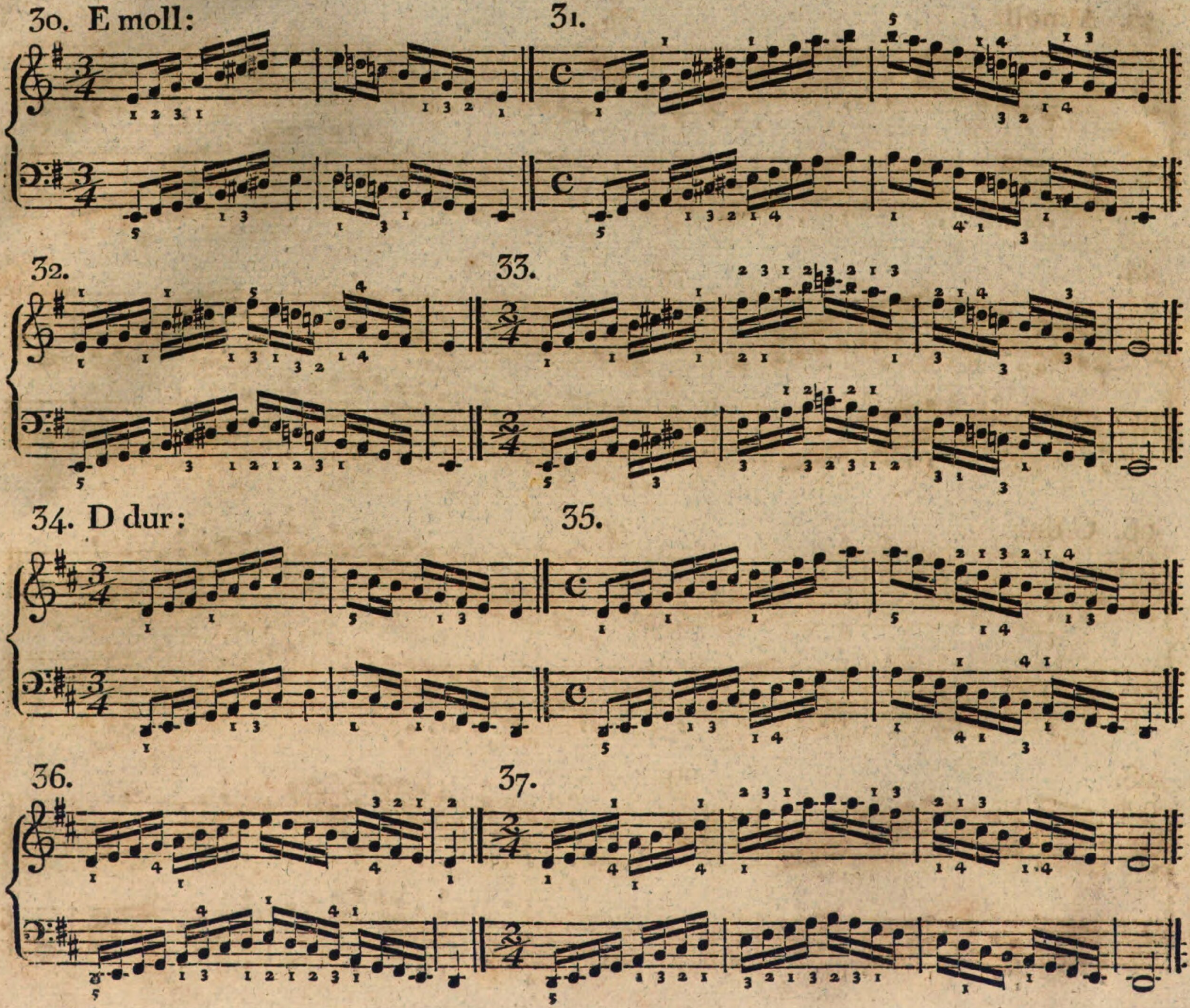
18. C dur: 19.

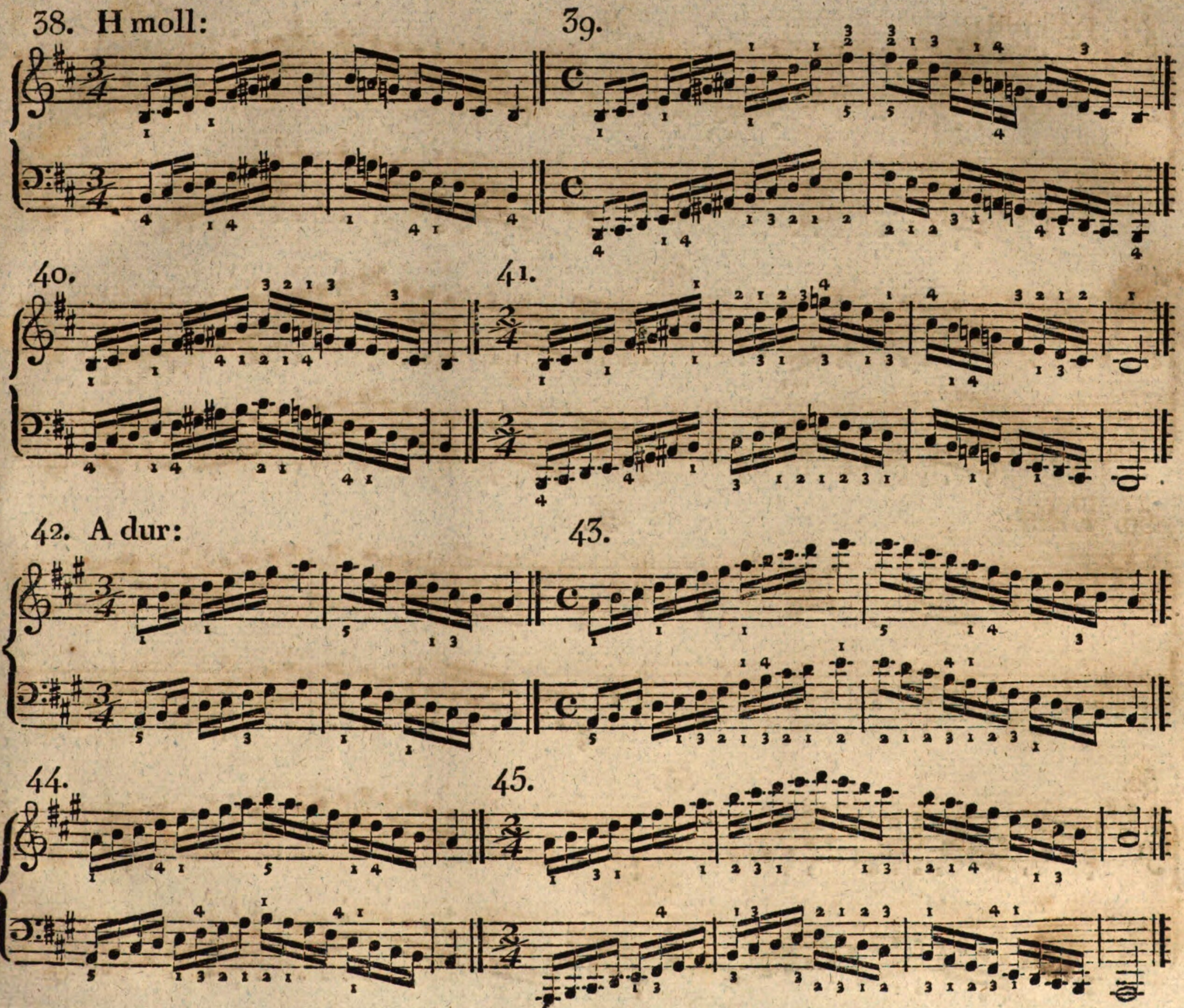


20. 21.

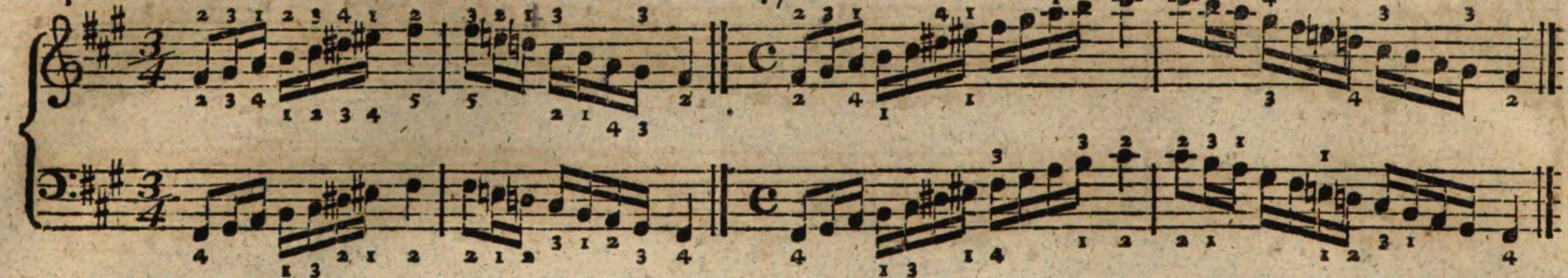



22. A moll:
23.
24.
25.
26. G dur:
27.
28.
29.

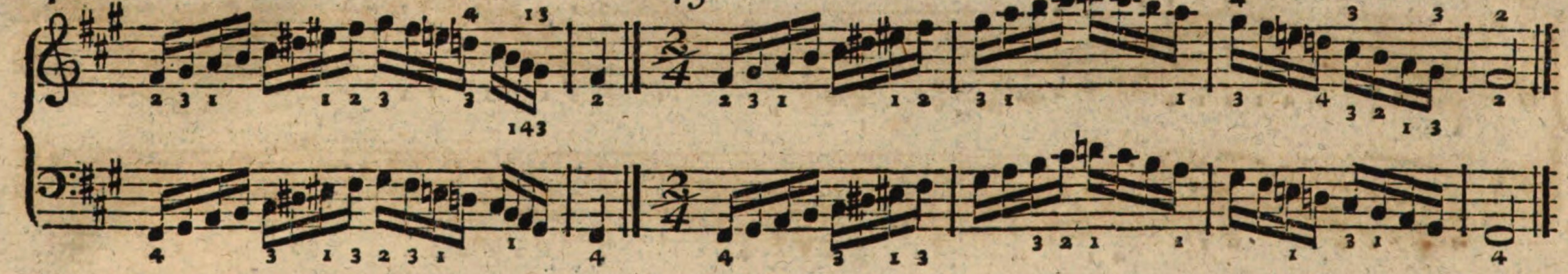

30. E moll:
31.
32.
33.
34. D dur:
35.
36.
37.


38. H moll:
39.
40.
41.
42. A dur:
43.
44.
45.

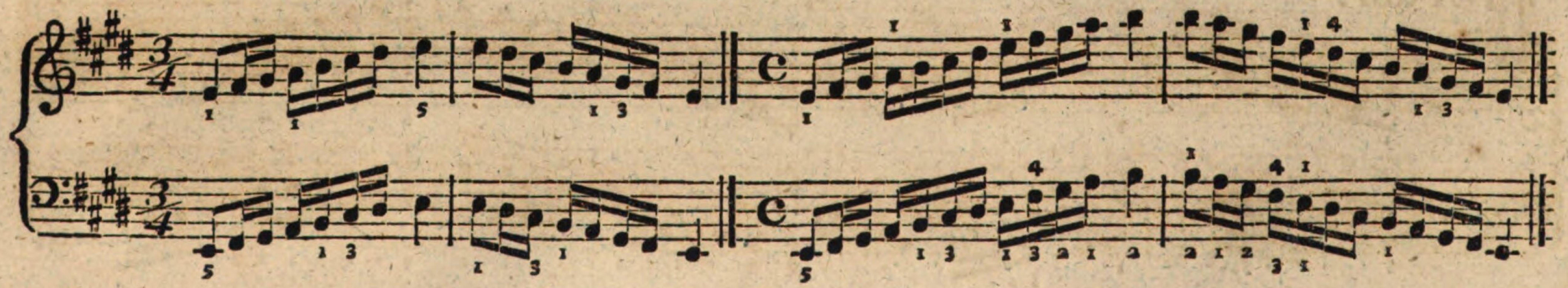
46. Fis moll: 47.



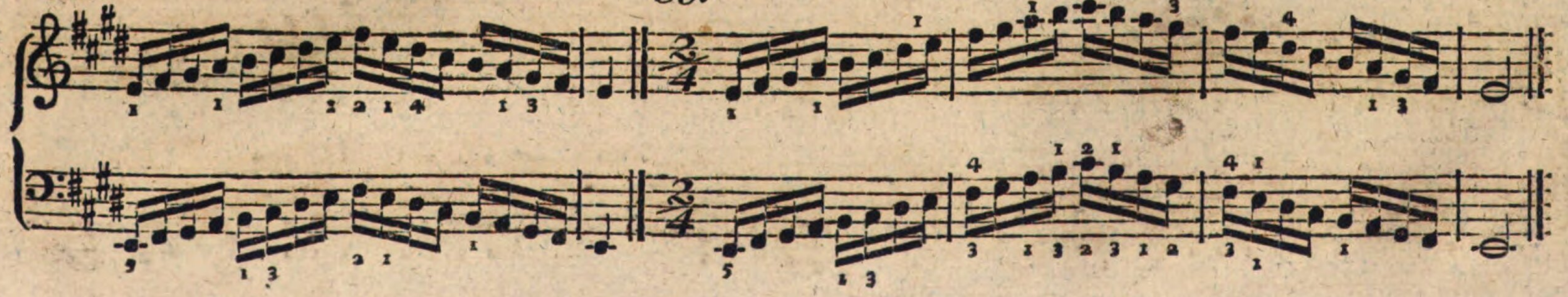
48. 49.

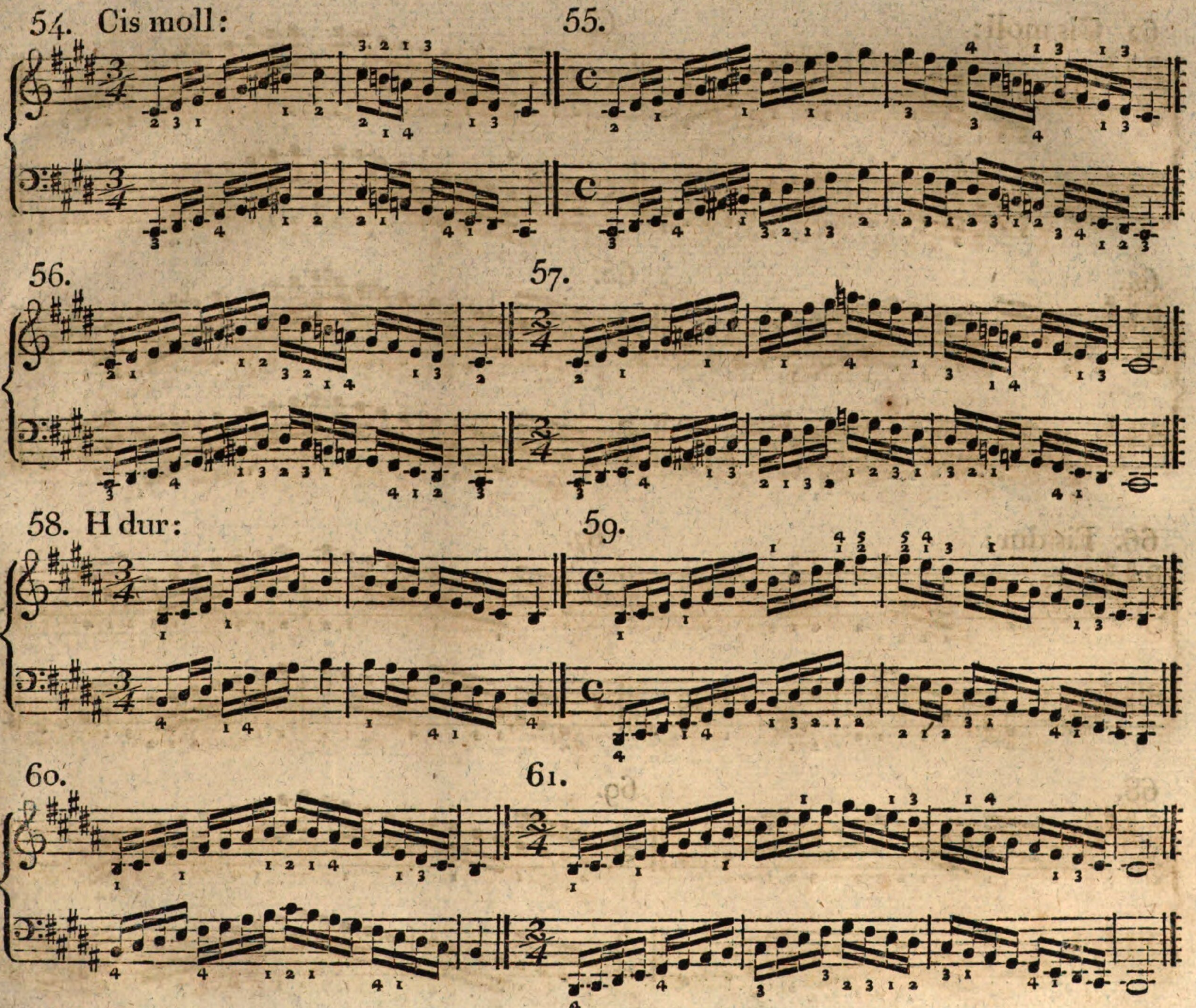


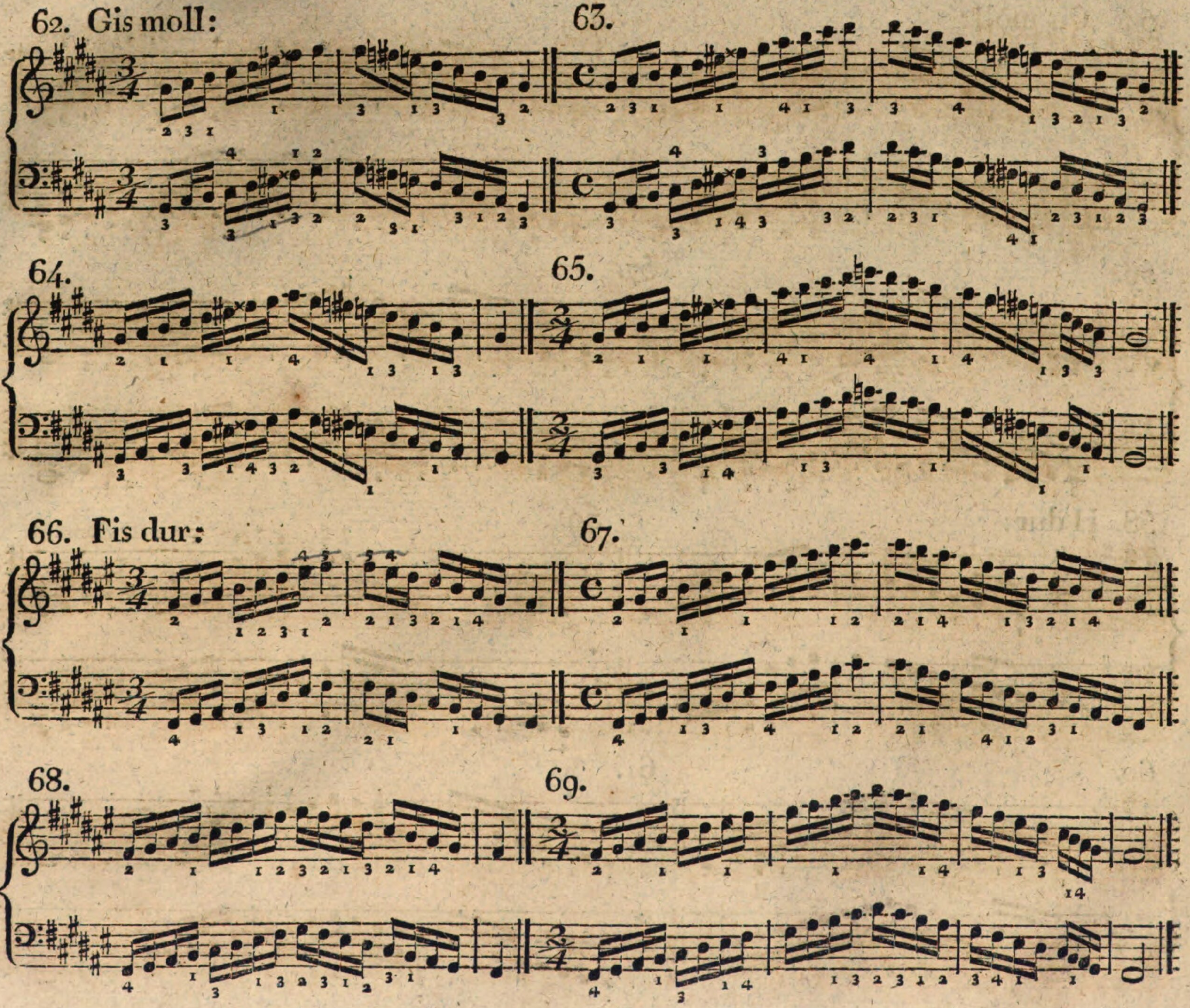
50. E dur: 51.

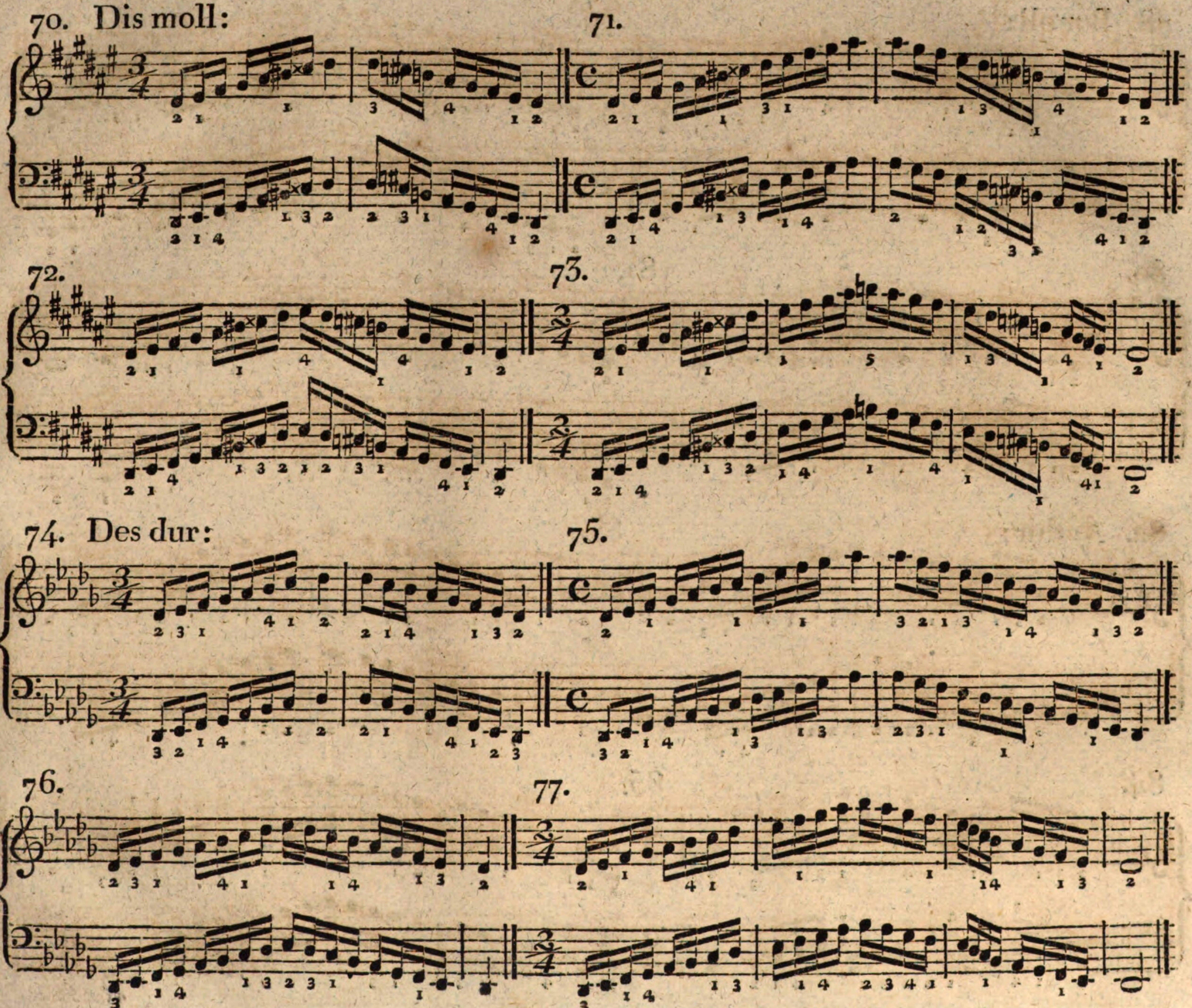


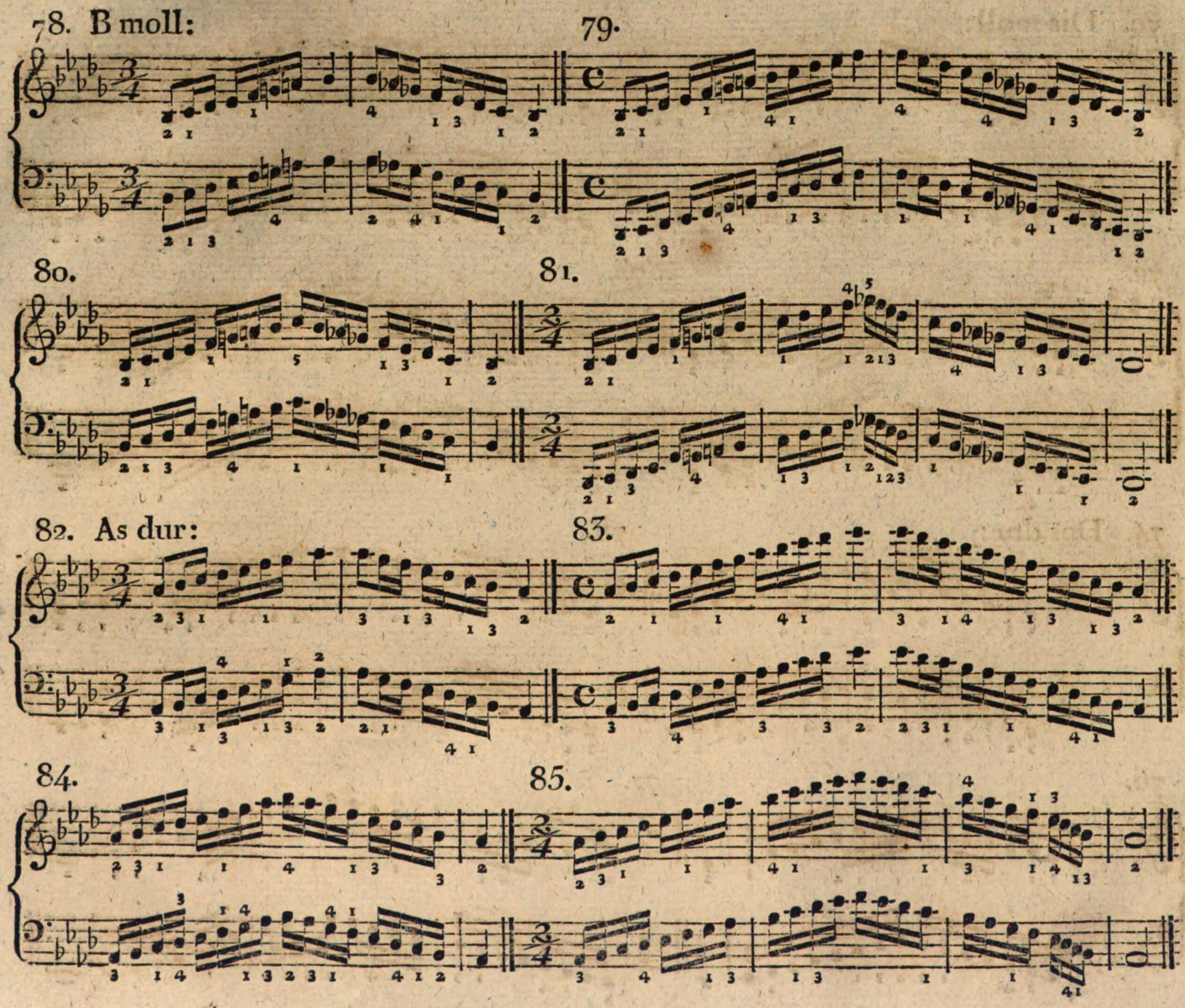
52. 53.

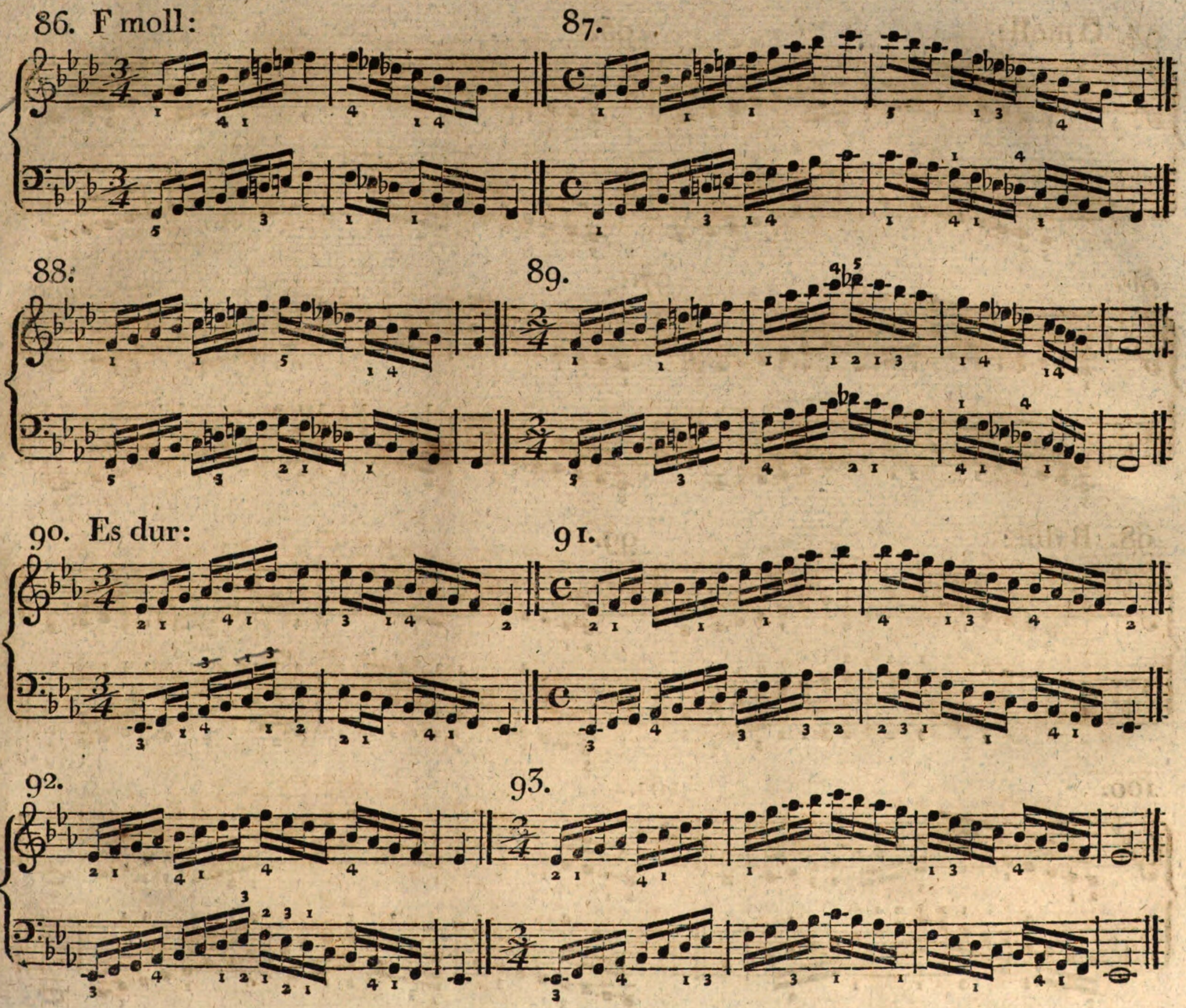


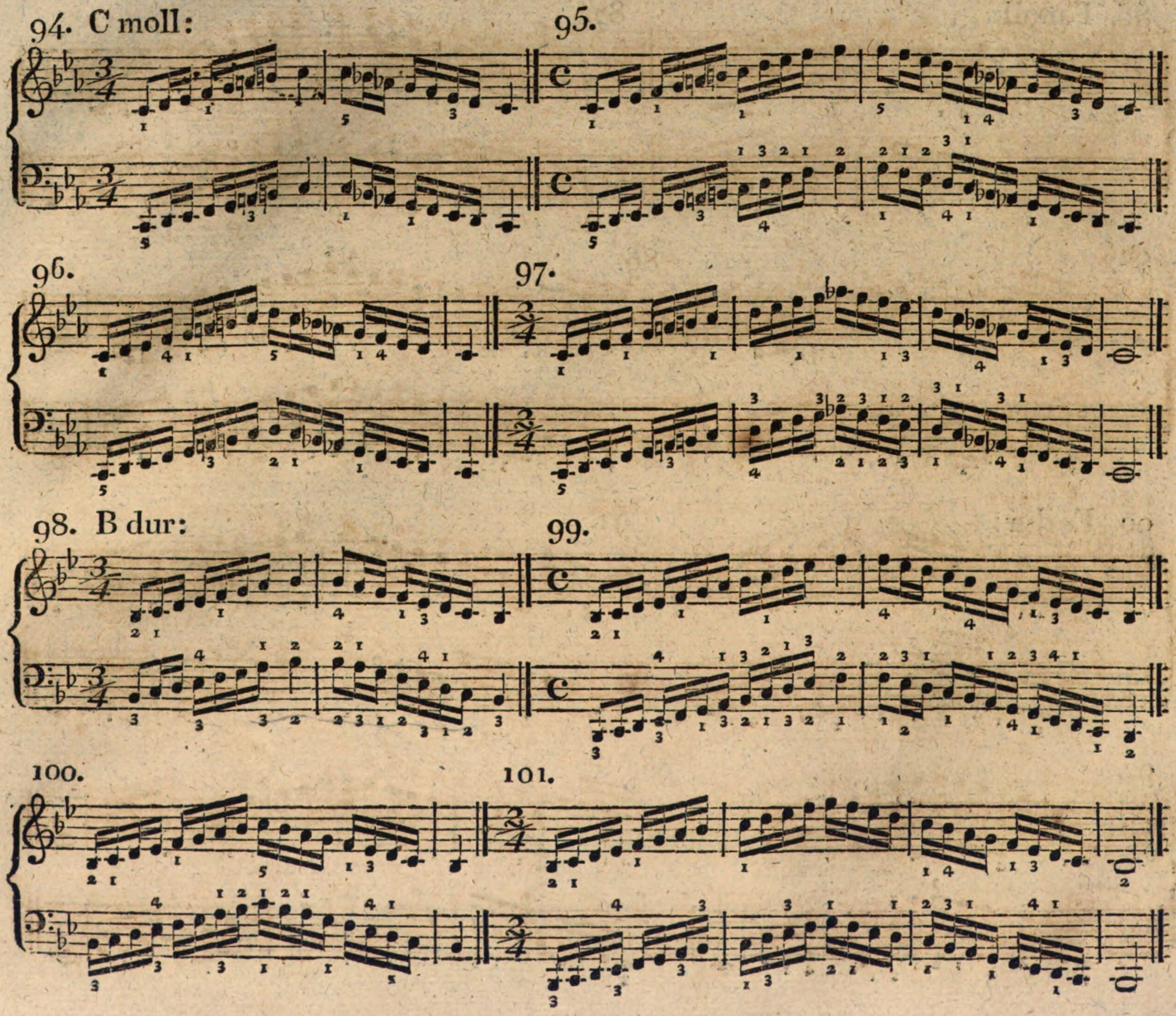

54. Cis moll:
55.
56.
57.
58. H dur:
59.
60.
61.

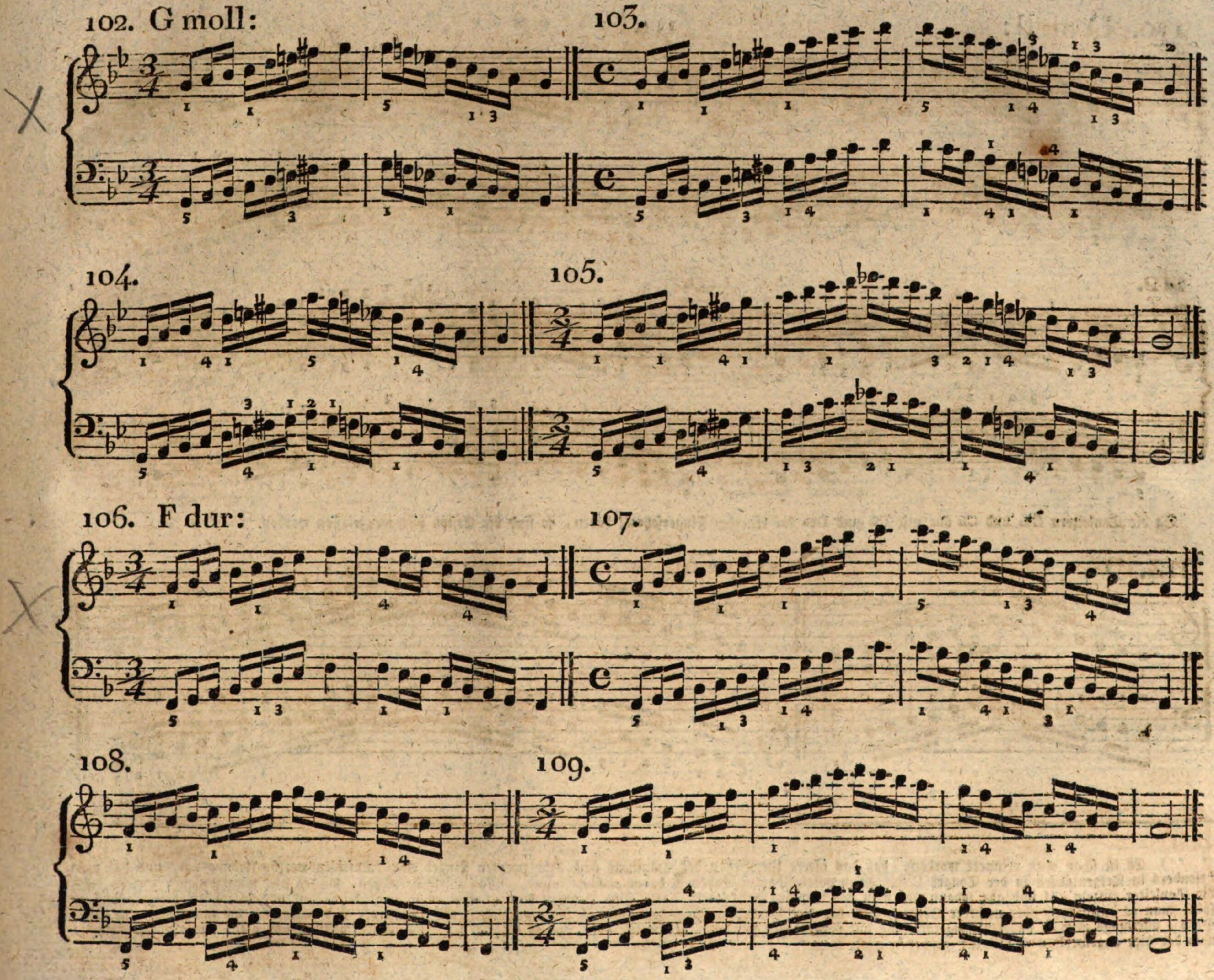

62. Gis moll:
63.
64.
65.
66. Fis dur:
67.
68.
69.


70. Dis moll:
71.
72.
73.
74. Des dur:
75.
76.
77.

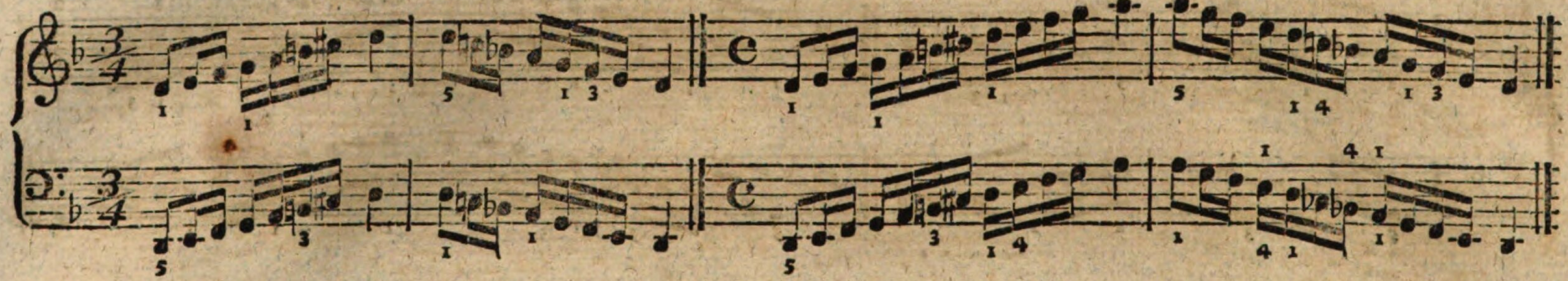

78. B moll:
79.
80.
81.
82. As dur:
83.
84.
85.


86. F moll:
87.
88.
89.
90. Es dur:
91.
92.
93.

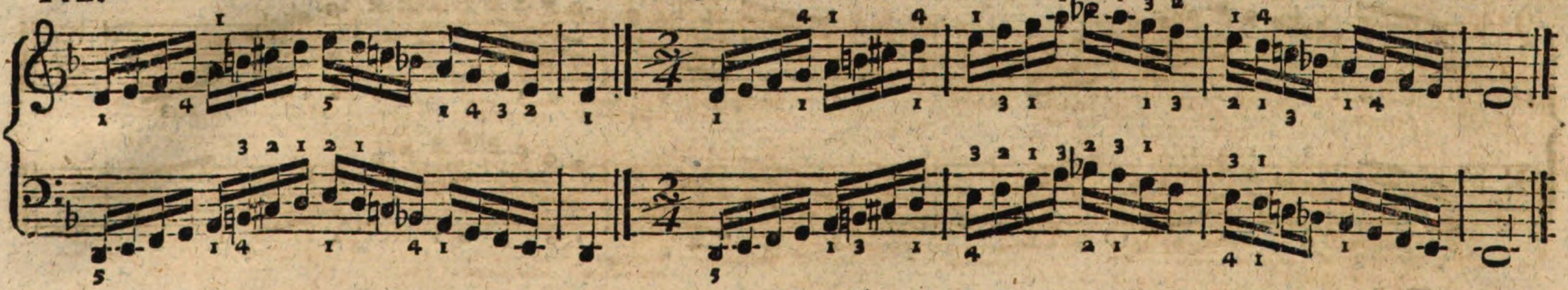

94. C moll:
95.
96.
97.
98. B dur:
99.
100.
101.


102. G moll:
103.
104.
105.
106. F dur:
107.
108.
109.

110. D moll: 111.

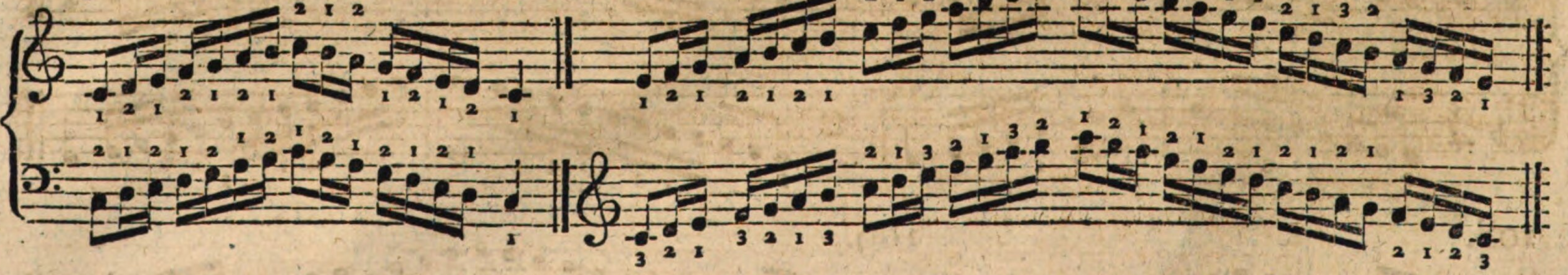


112. 113.



Da die Tonleitern Ges und Cis dur mit Fis und Des dur einerley Fingerſetzung haben, ſo ſind die Erſten hier weggelaſſen worden.

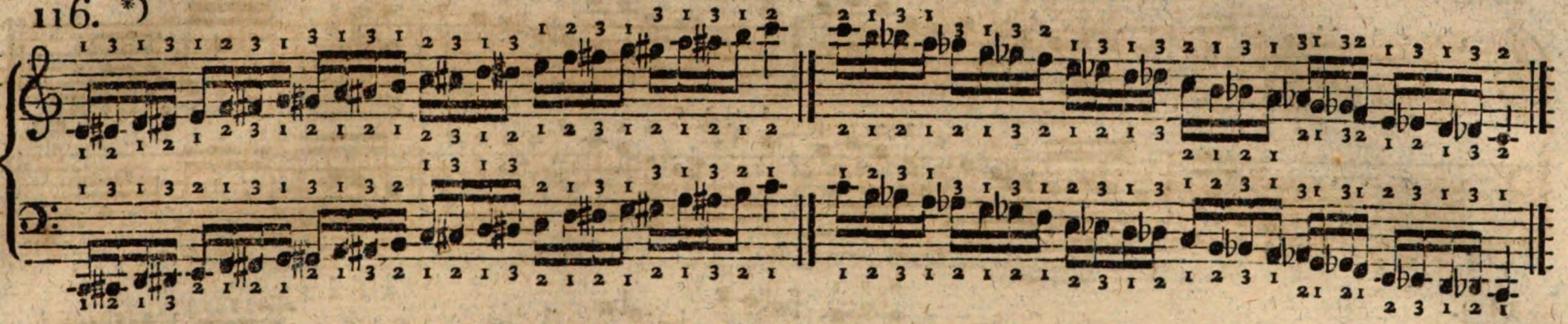
114. *) 115.



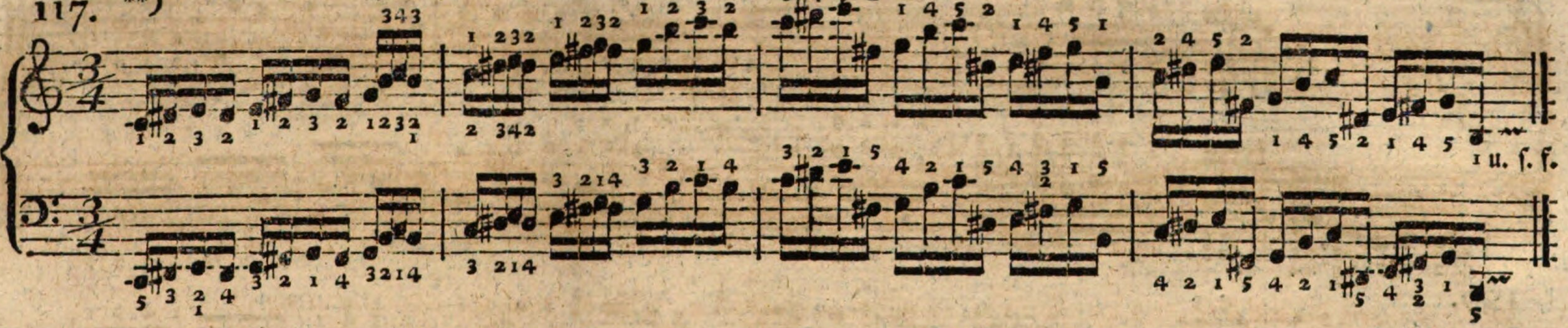
*) Es iſt ſchon oben erinnert worden, daß das öftere Unterſetzen des Daumens nach dem zweyten Finger eine empfehlenswerthe Uebung ſey, und daß man beſonders in Terzenläufen in der Tonart C dur einen vortheilhaften Gebrauch davon machen könne. Man ſpiele deswegen, wie es hier vorgeſchrieben worden, erſt die Tonleiter einzeln auf und ab; ſodann übe man das Beyſpiel 115 vorerſt durch Eine Octave; vermag man es ſo, mit Sicherheit und Gleichheit auszuführen, ſo ſpiele man es durch zwey oder mehrere Octaven nach der hier bemerkten Fingerordnung mit beyden Händen, und zwar auf- und abwärts. Es kann zwar eine ſolche Paſſage allerdings auch in anderer Fingerordnung gut vorgetragen werden: ich zweifle aber, ob es möglich ſey, ſie eben ſo deutlich und gleich auszuführen, als es nach der hier angemerkten Applikatur geſchehen wird.

Chromatiſche Tonleiter.

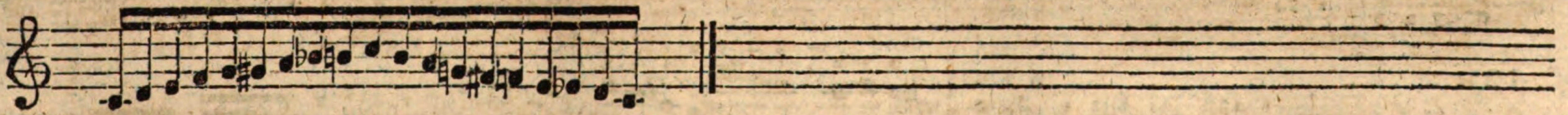
116. *)



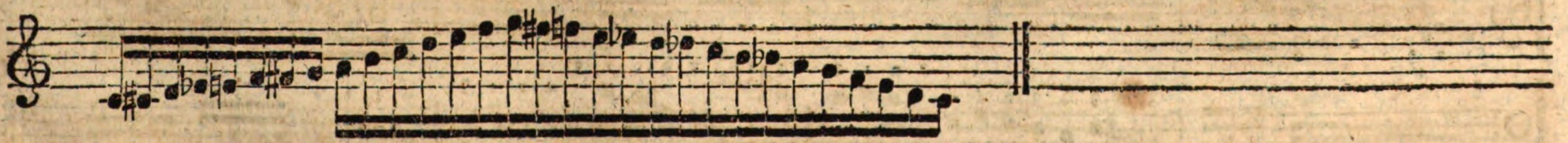
117. **)



*) Diejenige Fingerordnung, wo der dritte Finger allein auf die Obertaſten zu ſtehen kömmt, iſt zwar die regelmäßigſte: es wird aber gut ſeyn, den Schüler an beyde Applikaturen zu gewöhnen. Denn die erſte, wo der dritte Finger allein die Obertaſten berührt, iſt in der rechten Hand auf-, und in der linken abſteigend, leichter; die zweyte aber, wo der zweyte Finger mit dem dritten wechſelsweiſe die Obertaſten berührt, iſt leichter im Abſteigen der rechten und Aufſteigen der linken Hand. Auch iſt, in Anſehung der chromatiſchen Läufer, ſehr zu rathen, daß man den Schüler mit verſchiedenen Taſten anfangen und ſich daran gewöhnen lerne. Es dürfte auch von Nutzen ſeyn, beyde Tonleitern die diatoniſche und chromatiſche, mit einander verbunden ſpielen zu laſſen — etwa auf dieſe Weiſe:

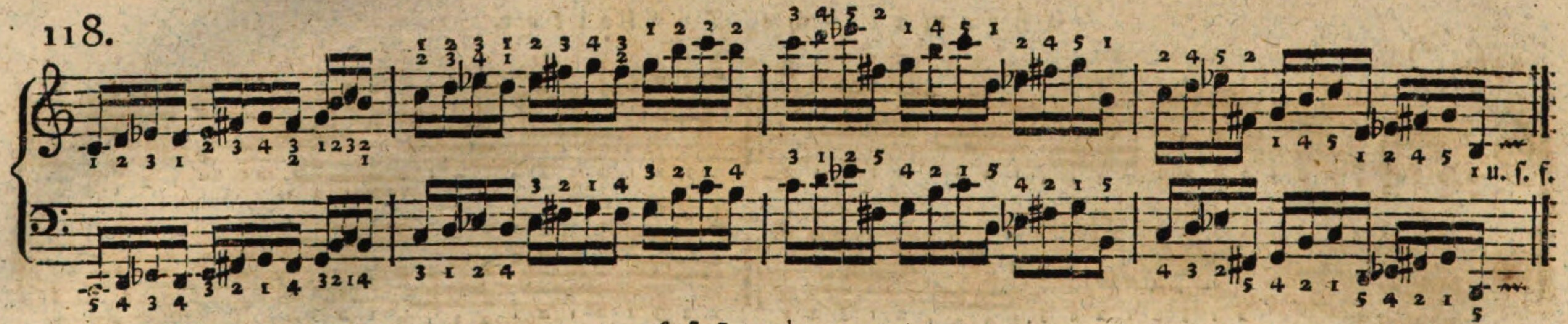


oder:

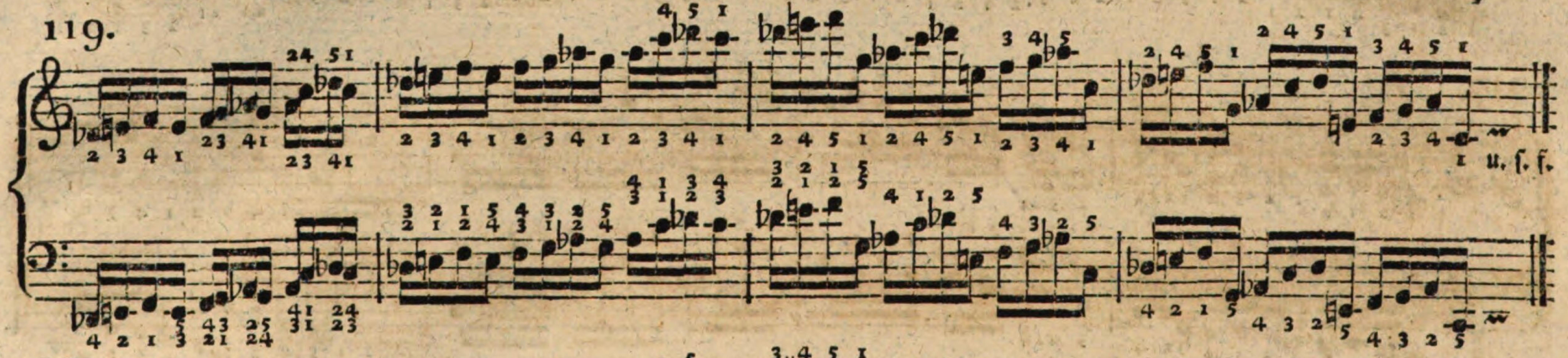


**) Dieſe und die folgenden ähnlichen Beyſpiele werden zur fleißigſten Uebung ganz beſonders empfohlen.

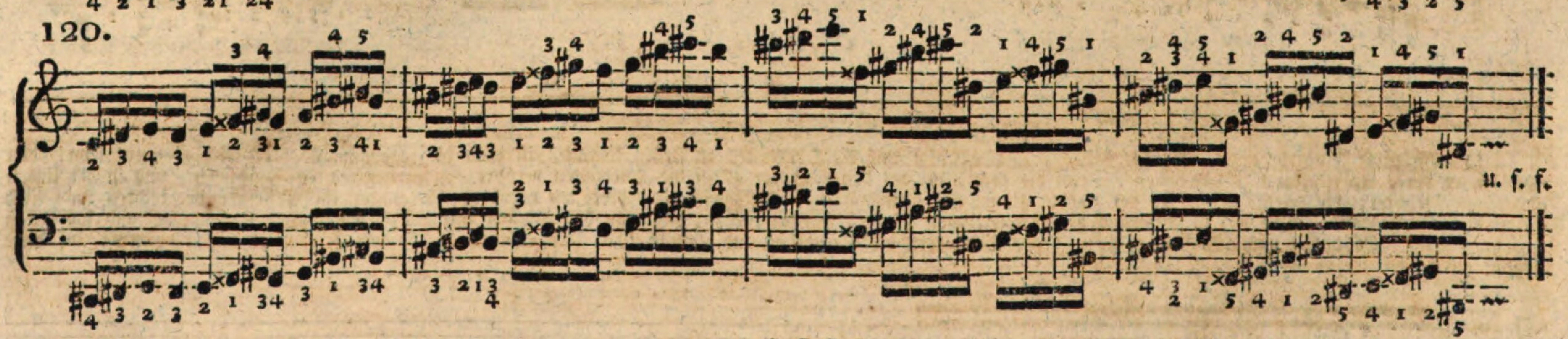
118.



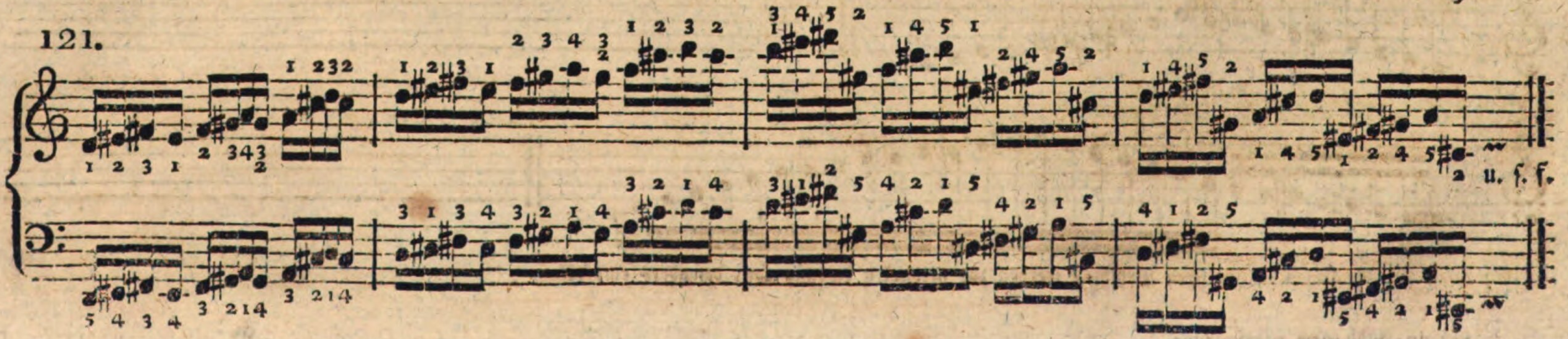
119.

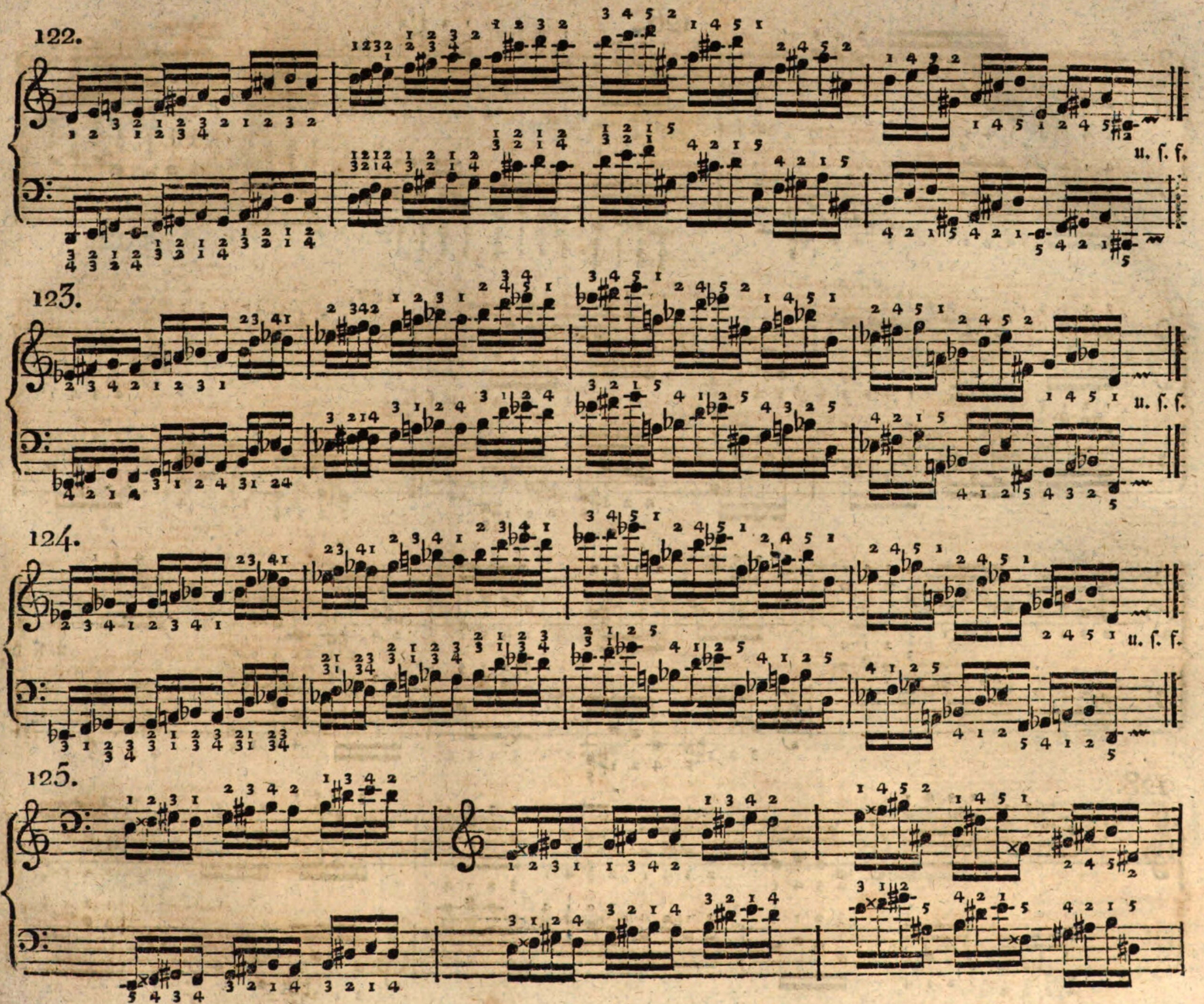


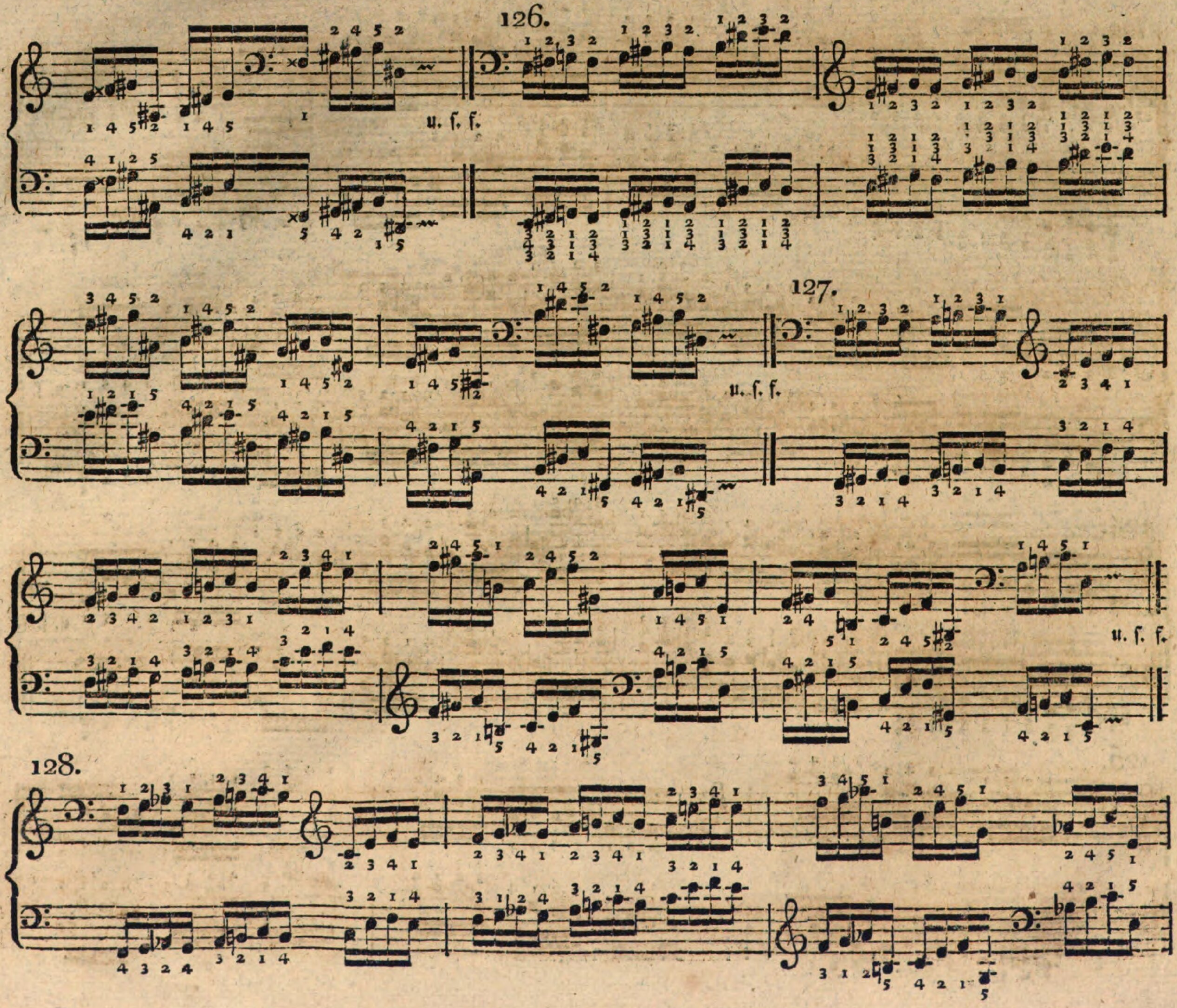
120.

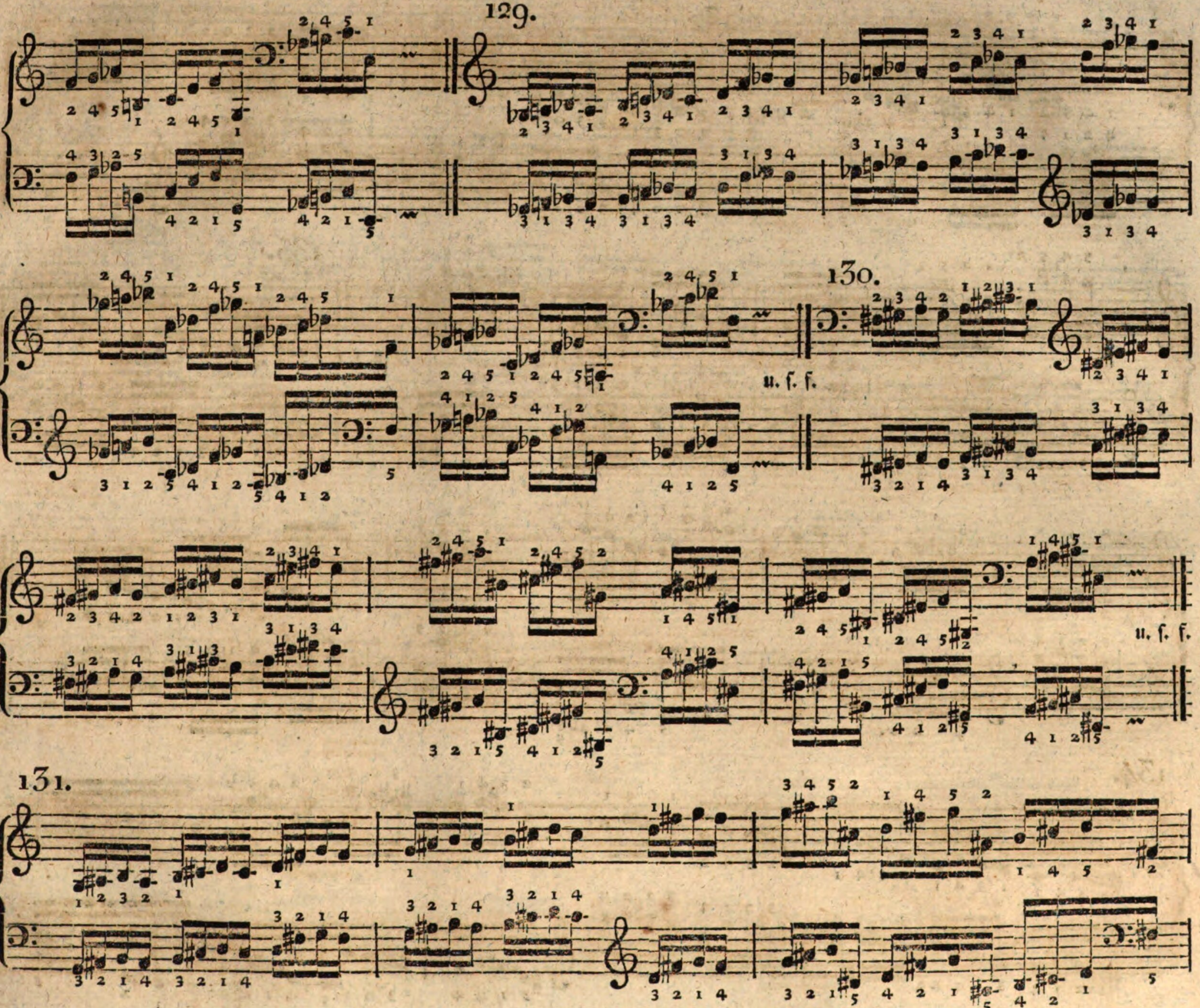


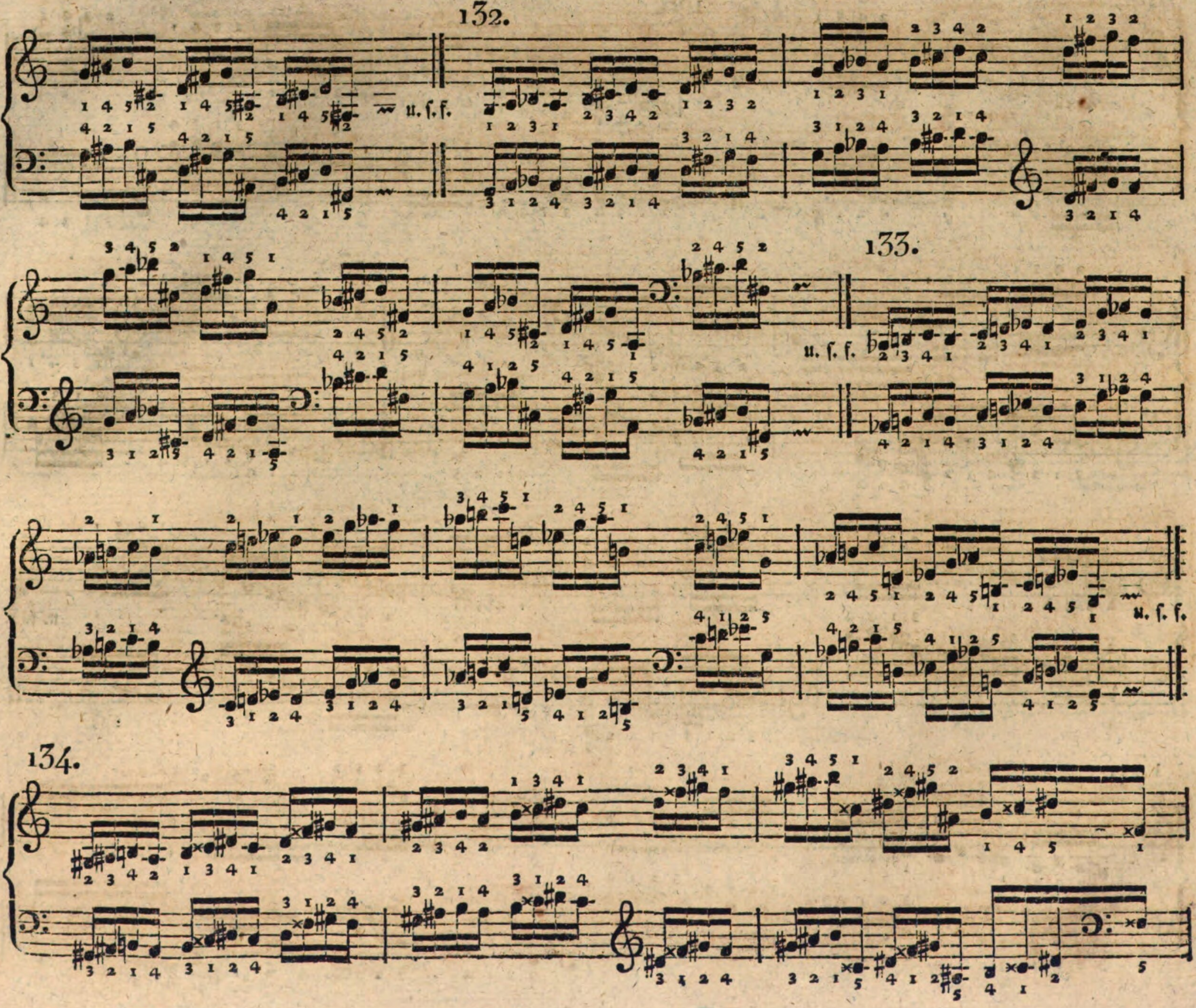
121.

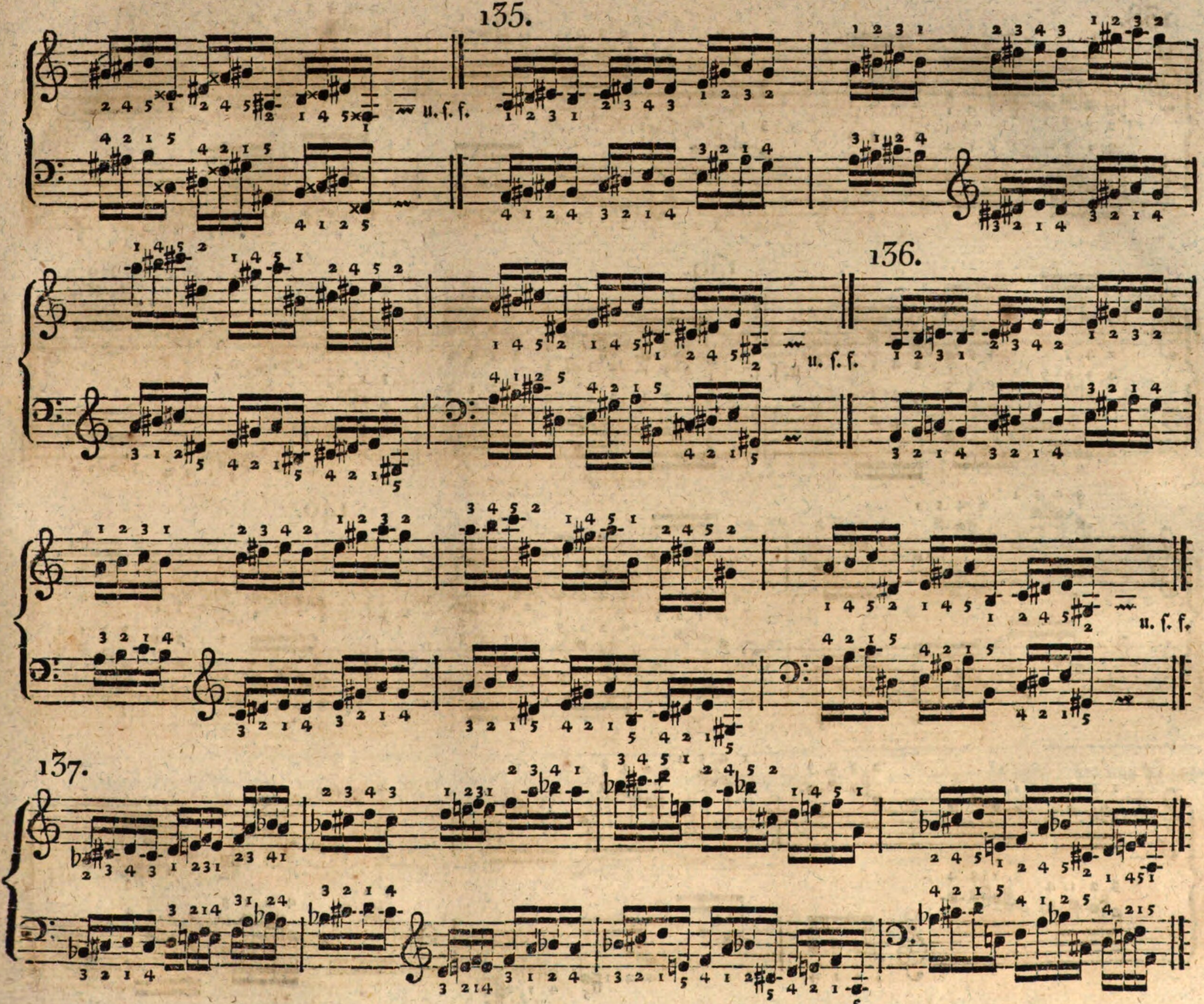


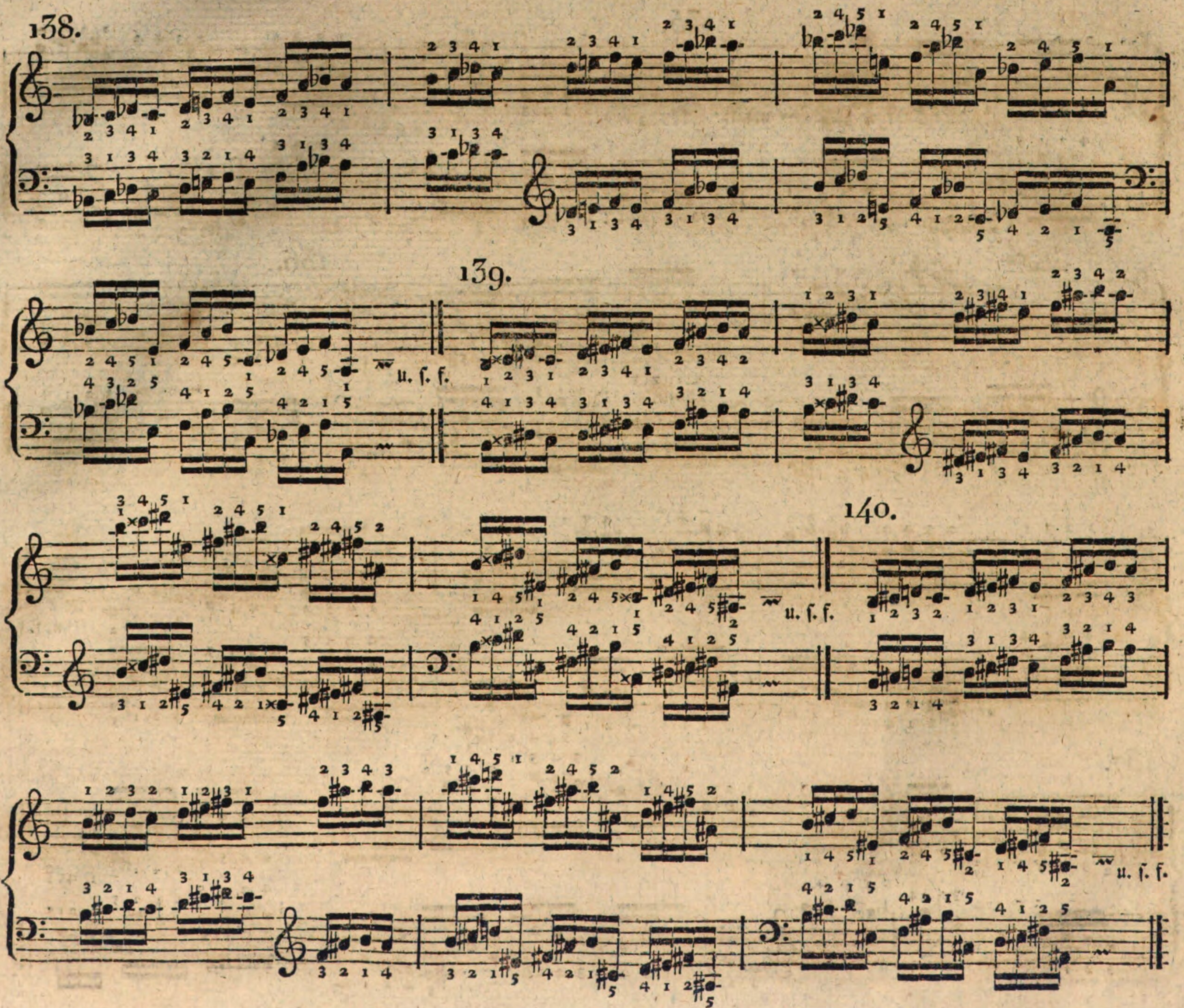

122.
u. ſ. f.
123.
u. ſ. f.
124.
u. ſ. f.
125.


126.
u. ſ. f.
127.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
128.

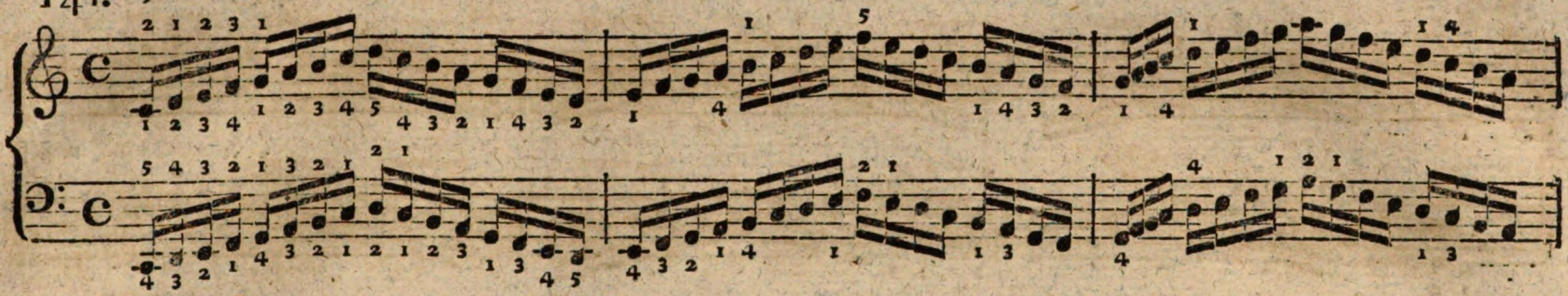

129.
130.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
131.


132.
u. ſ. f.
133.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
134.

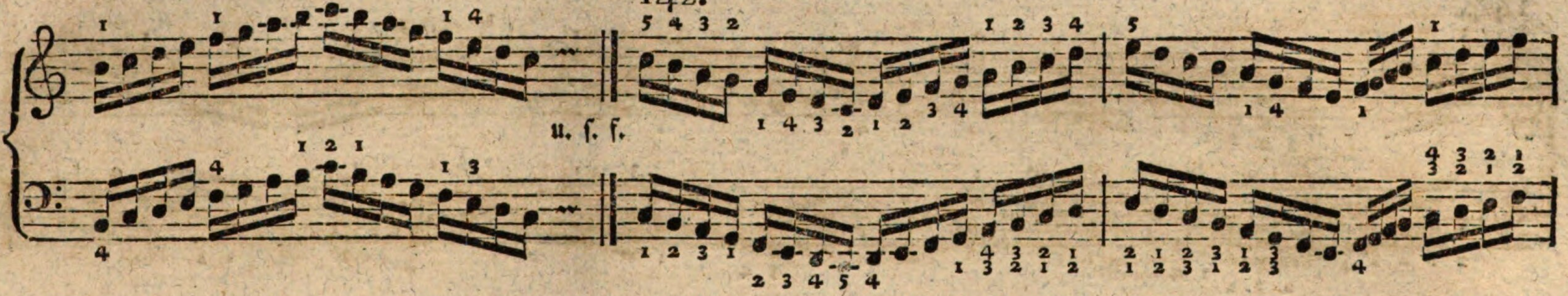

135.
u. ſ. f.
136.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
137.


138.
139.
u. ſ. f.
140.
u. ſ. f.
u. ſ. f.

141. *)

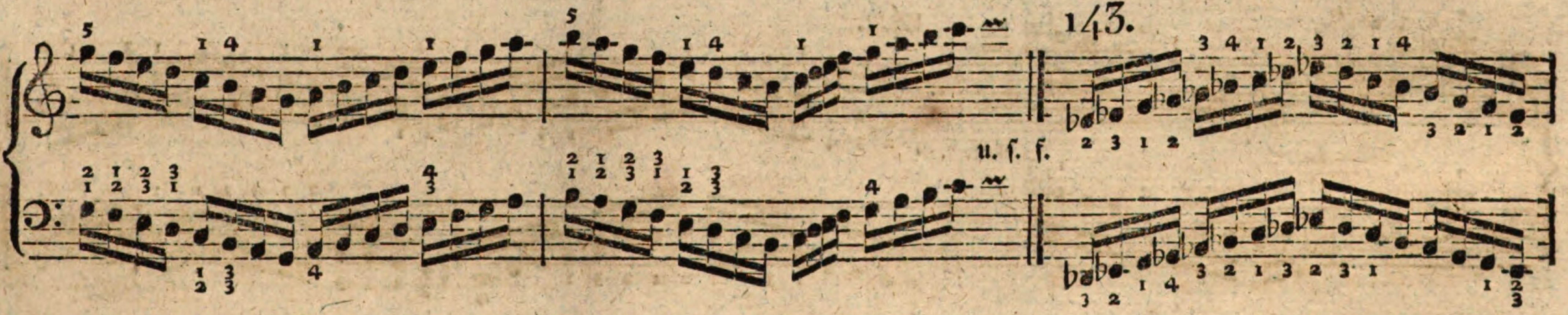


142.



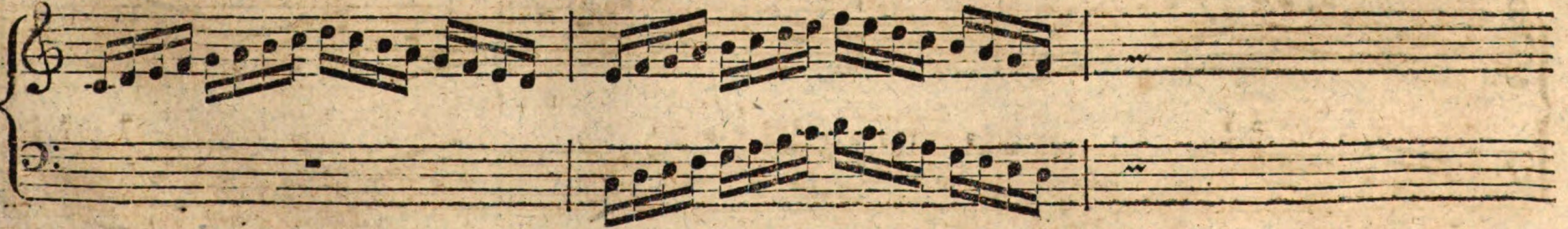
u. ſ. f.

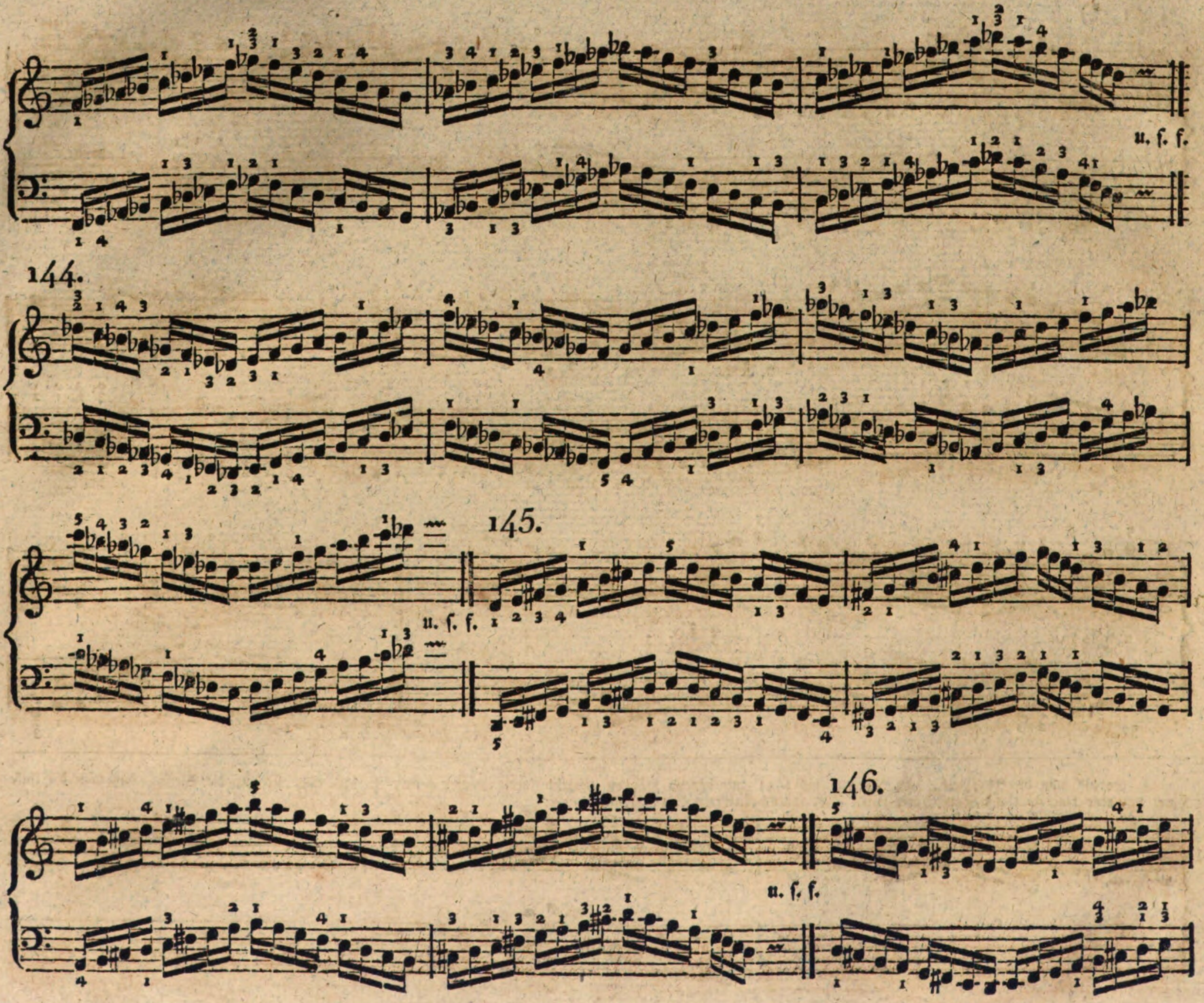
143.

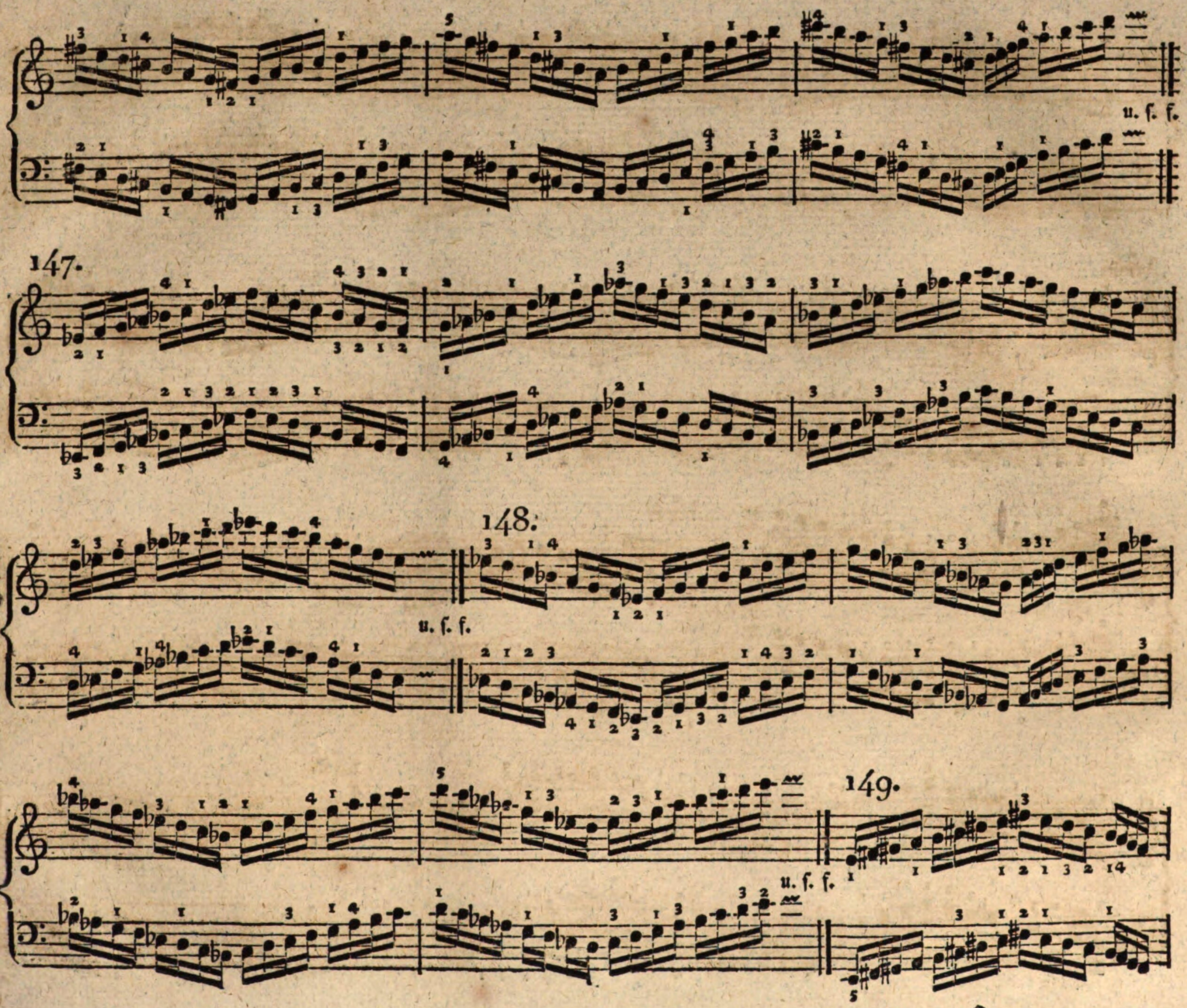


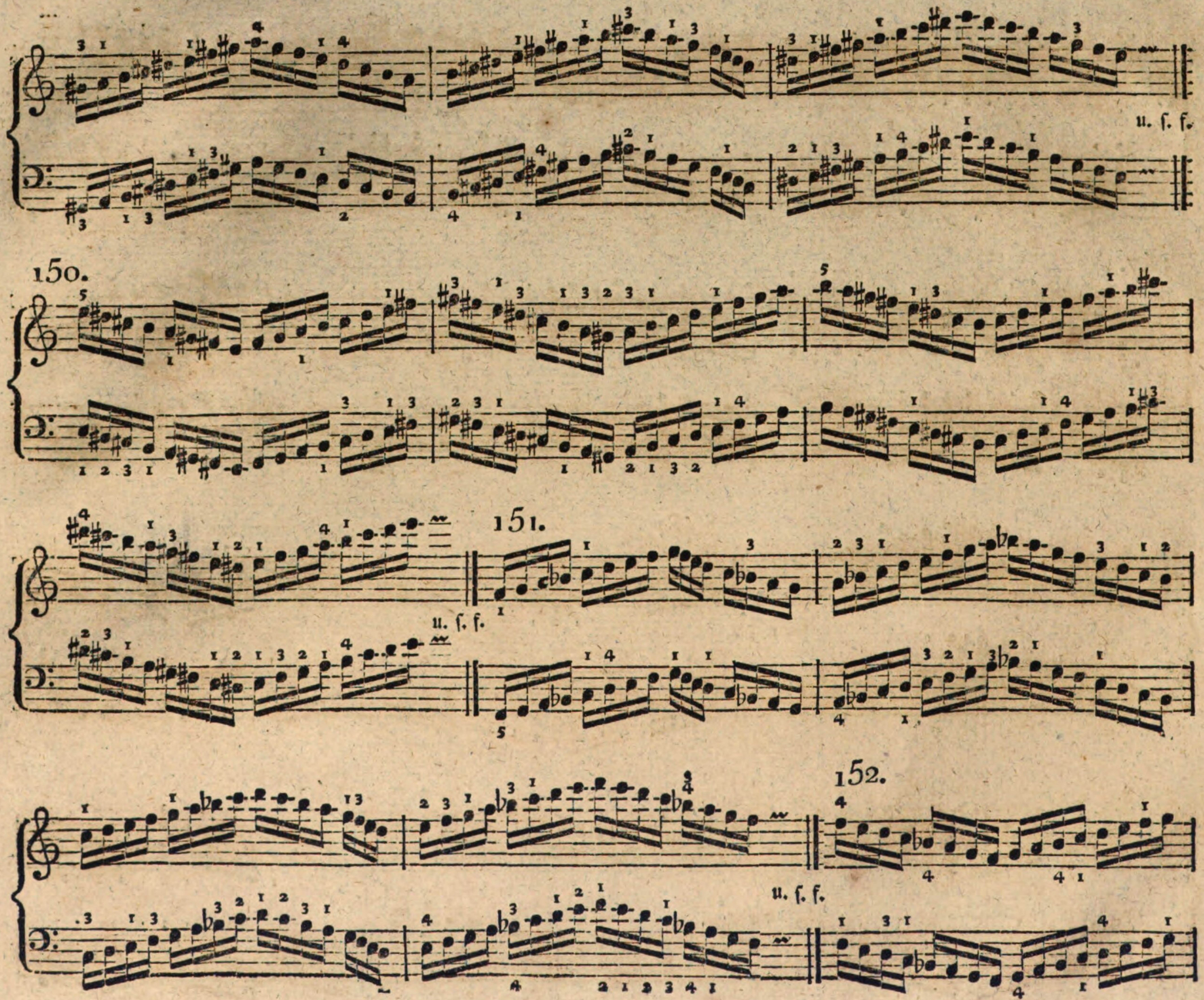
u. ſ. f.

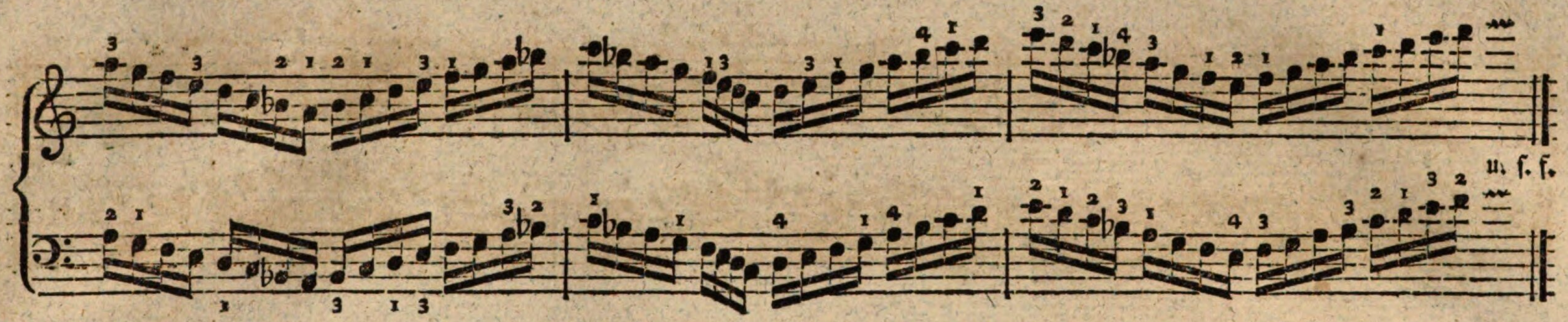
*) Sobald man die Beyſpiele, von No. 141 bis 164, mit beyden Händen zugleich fertig ſpielen kann, ſo übe man ſie auf die Weiſe, daß man die linke Hand um eine Decime tiefer, und zwar einen Takt ſpäter eintreten läßt; nämlich alſo:



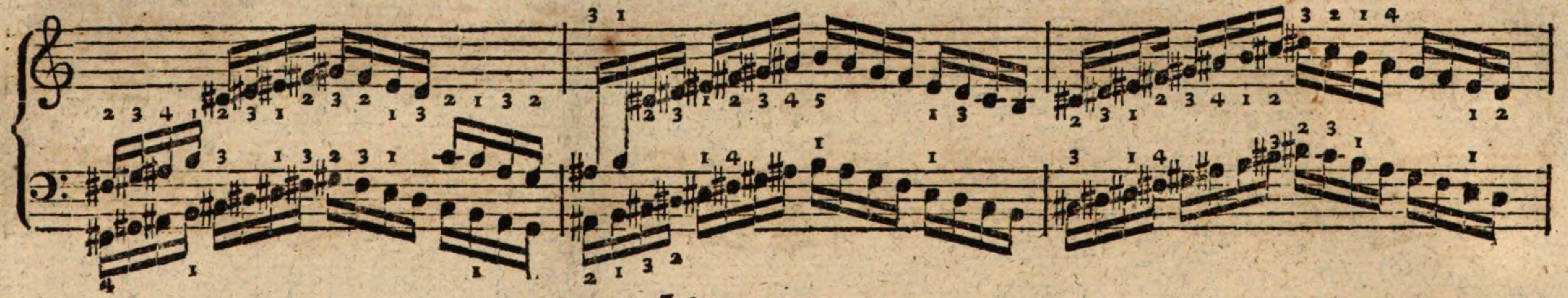

u. ſ. f.
144.
u. ſ. f.
145.
146.
u. ſ. f.


u. ſ. f.
147.
u. ſ. f.
148.
u. ſ. f.
149.

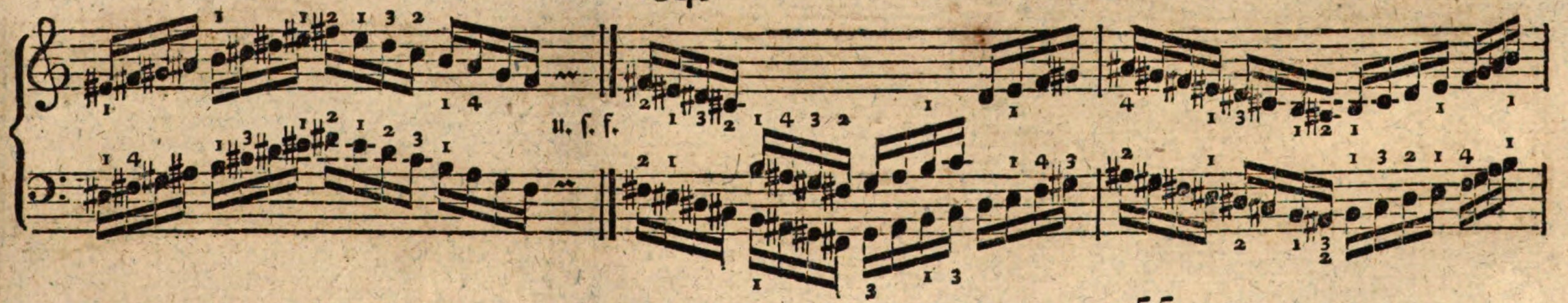

u. ſ. f.
150.
151.
u. ſ. f.
152.
u. ſ. f.



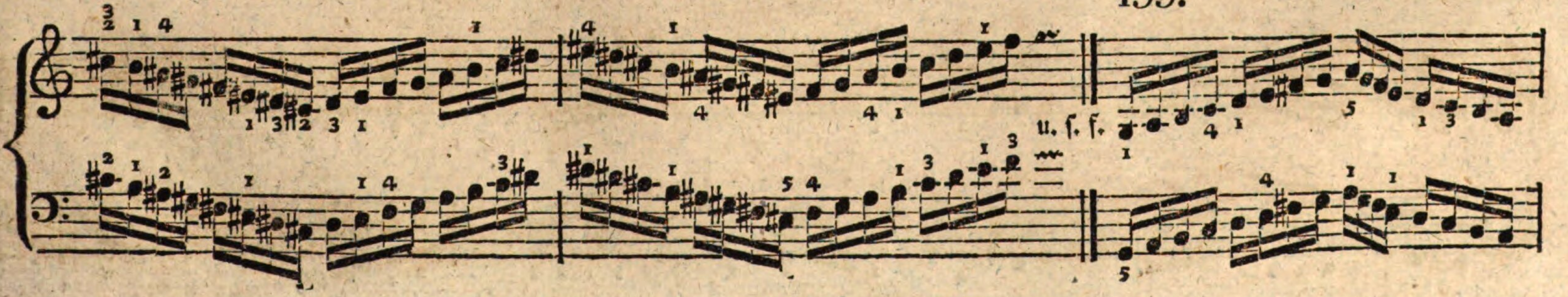
153.

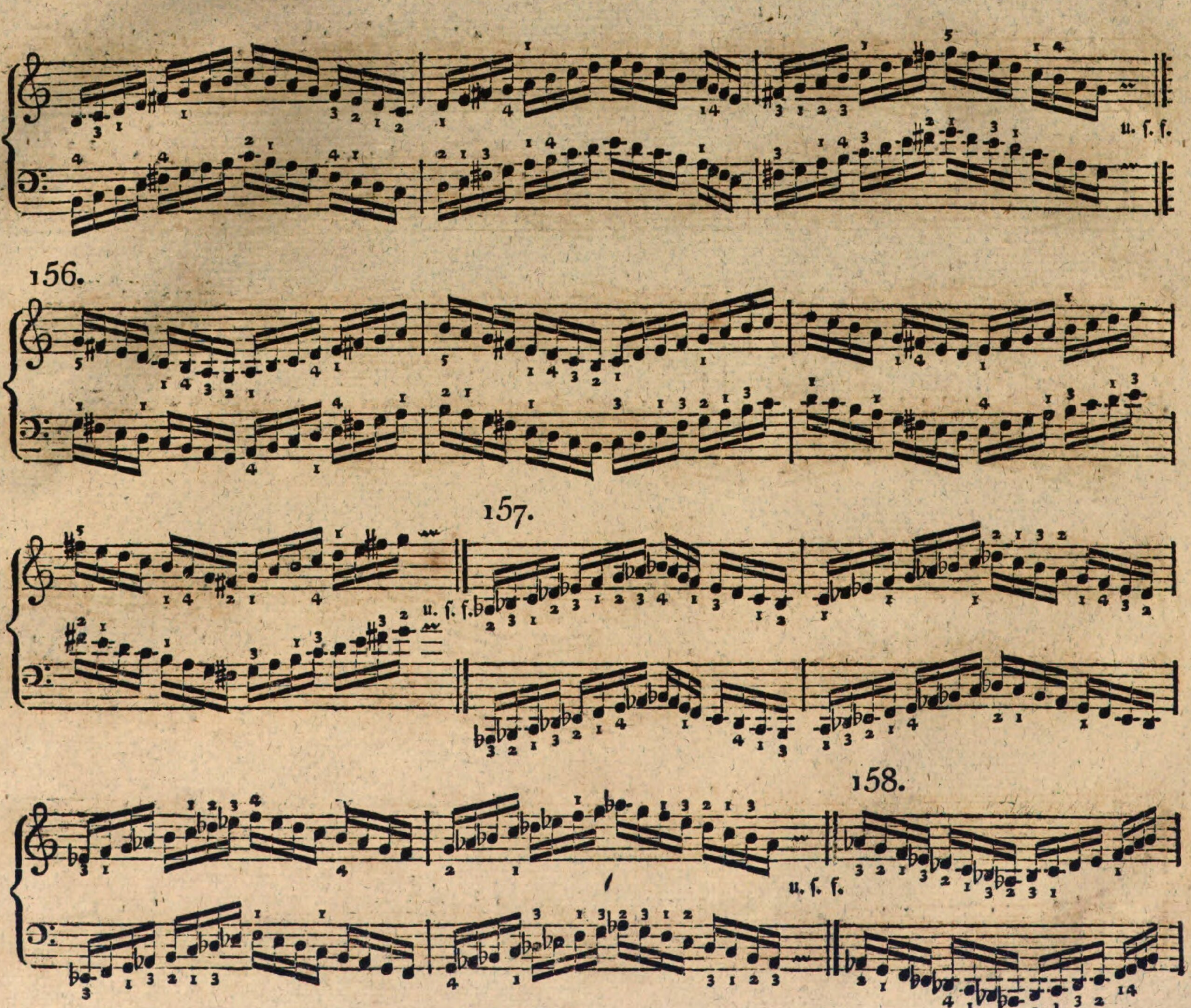


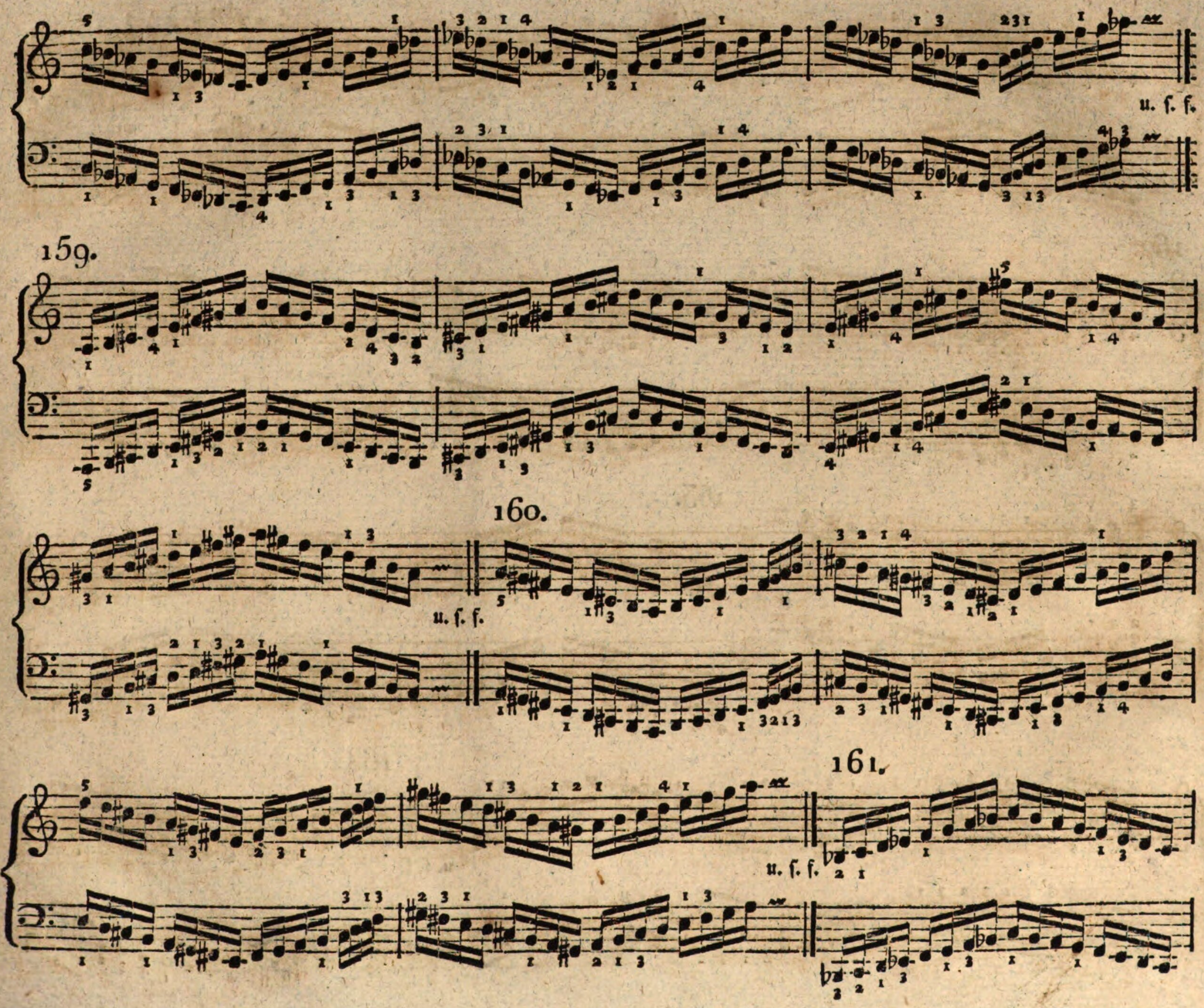
154.

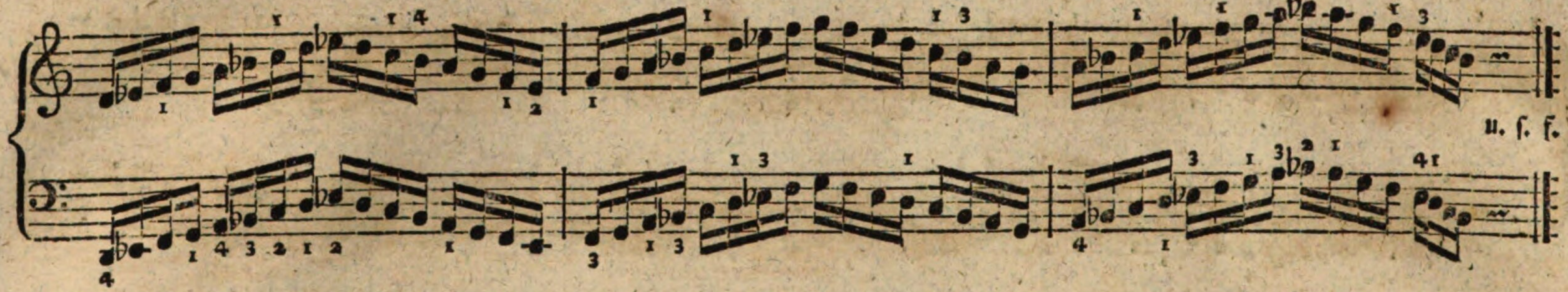


155.

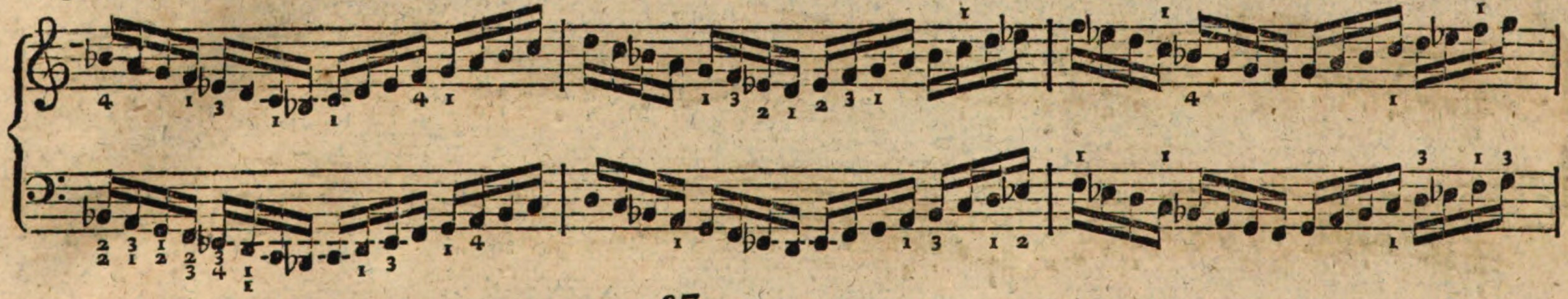



u. ſ. f.
156.
157.
u. ſ. f.
158.
u. ſ. f.

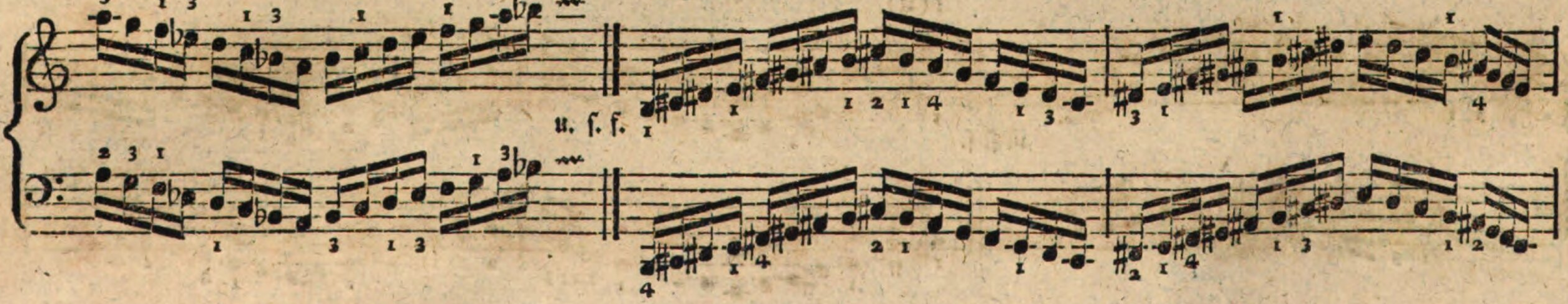

u. ſ. f.
159.
160.
u. ſ. f.
161.
u. ſ. f.



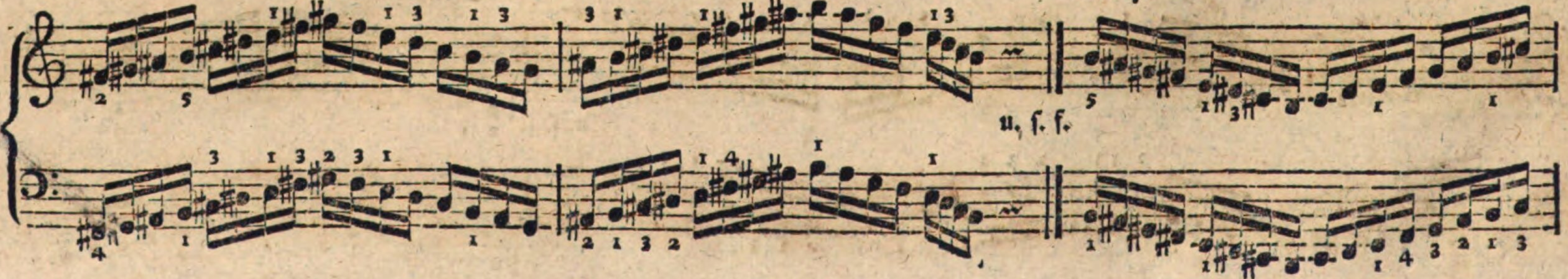
162.

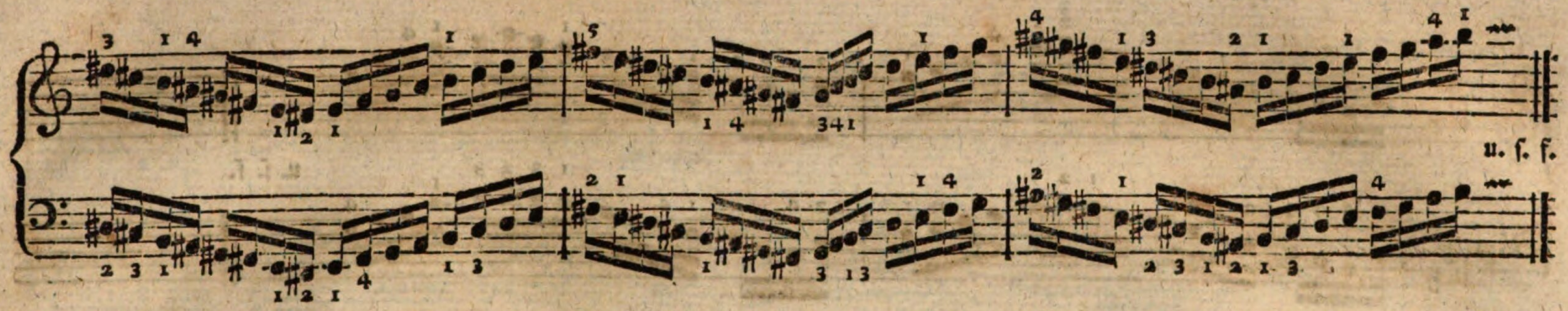


163.

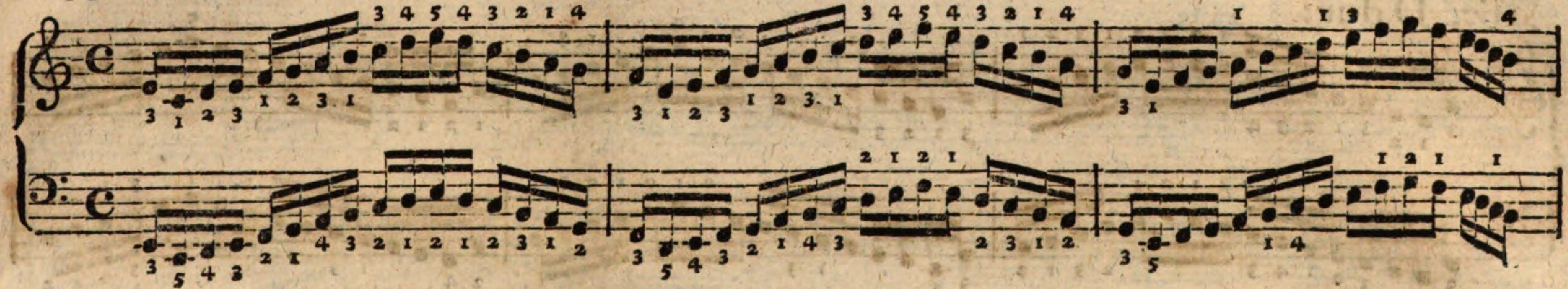


164.

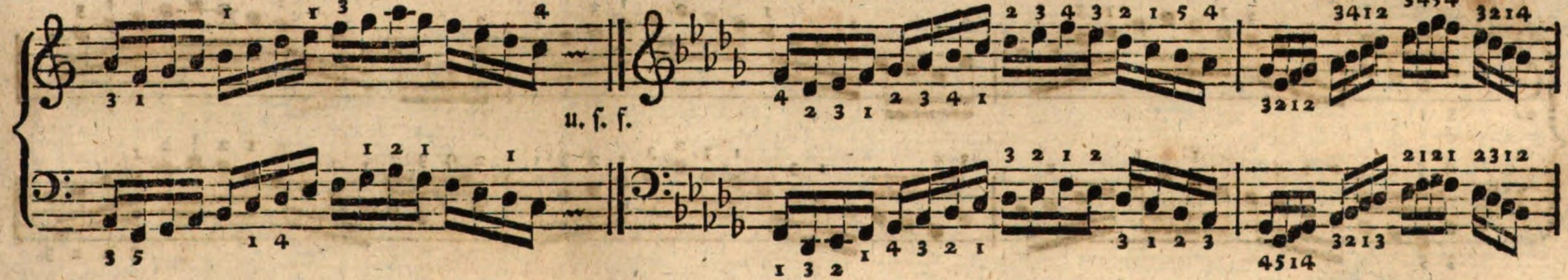


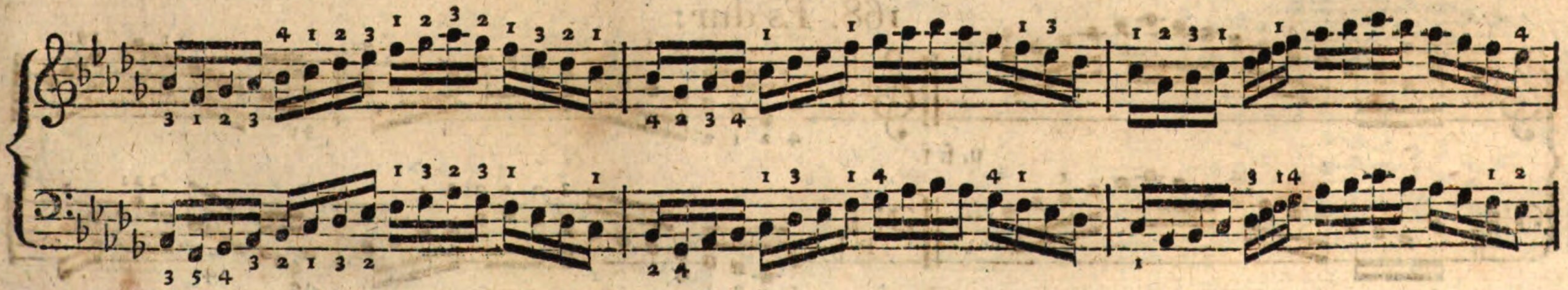


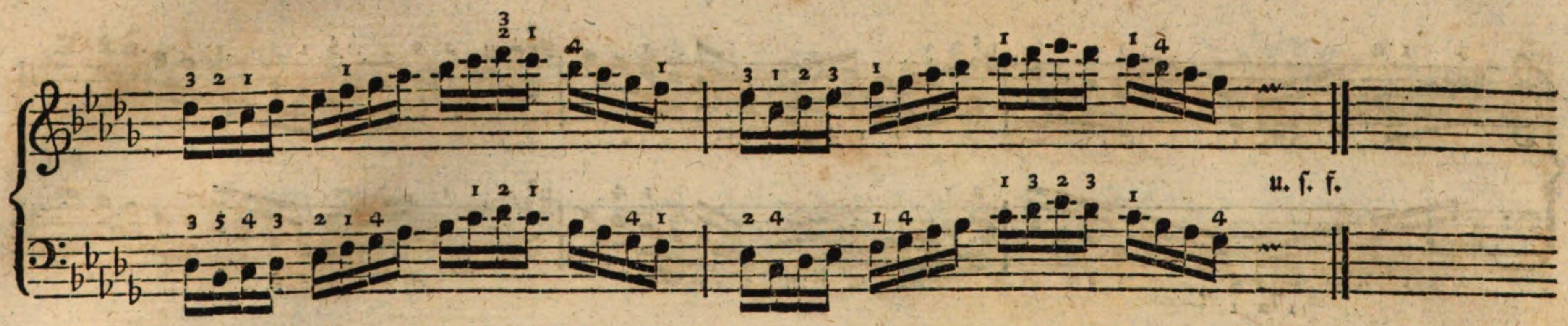
165. C dur:



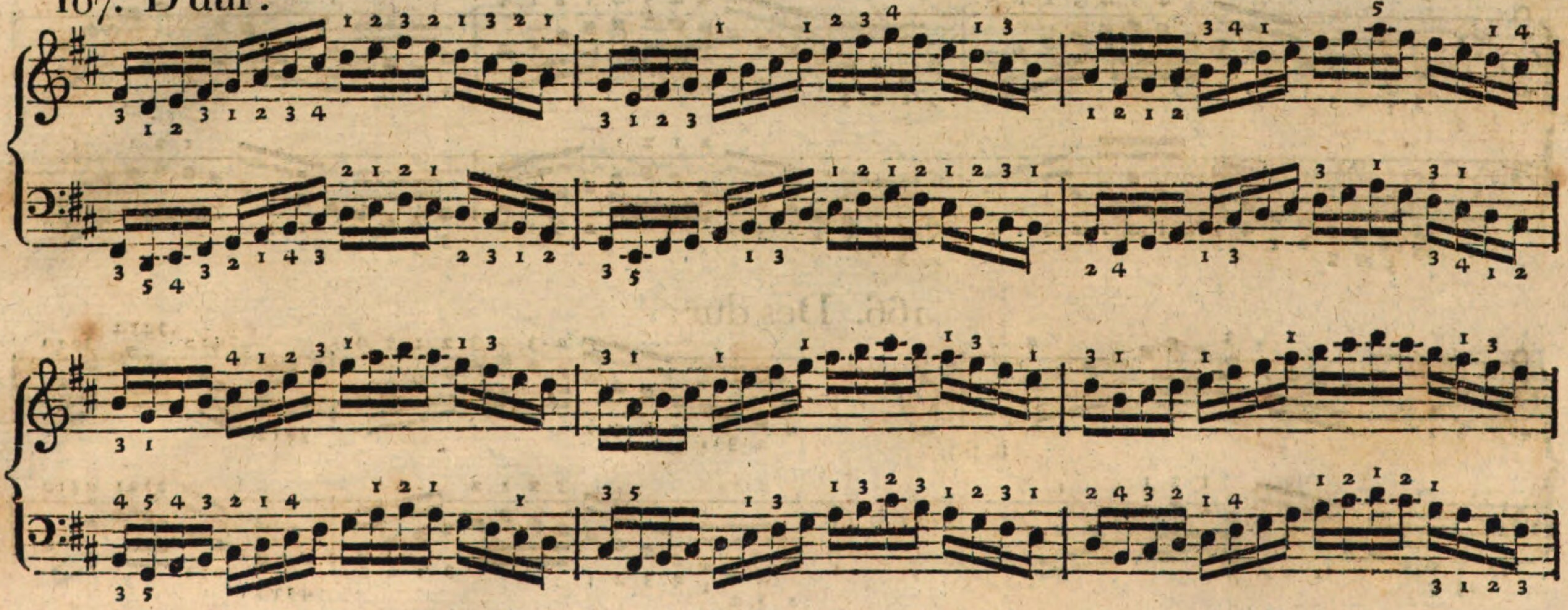
166. Des dur:



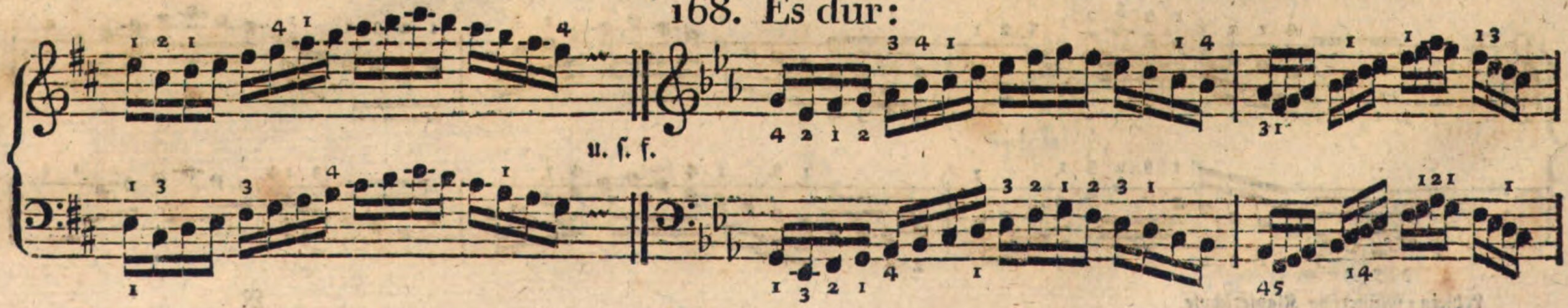


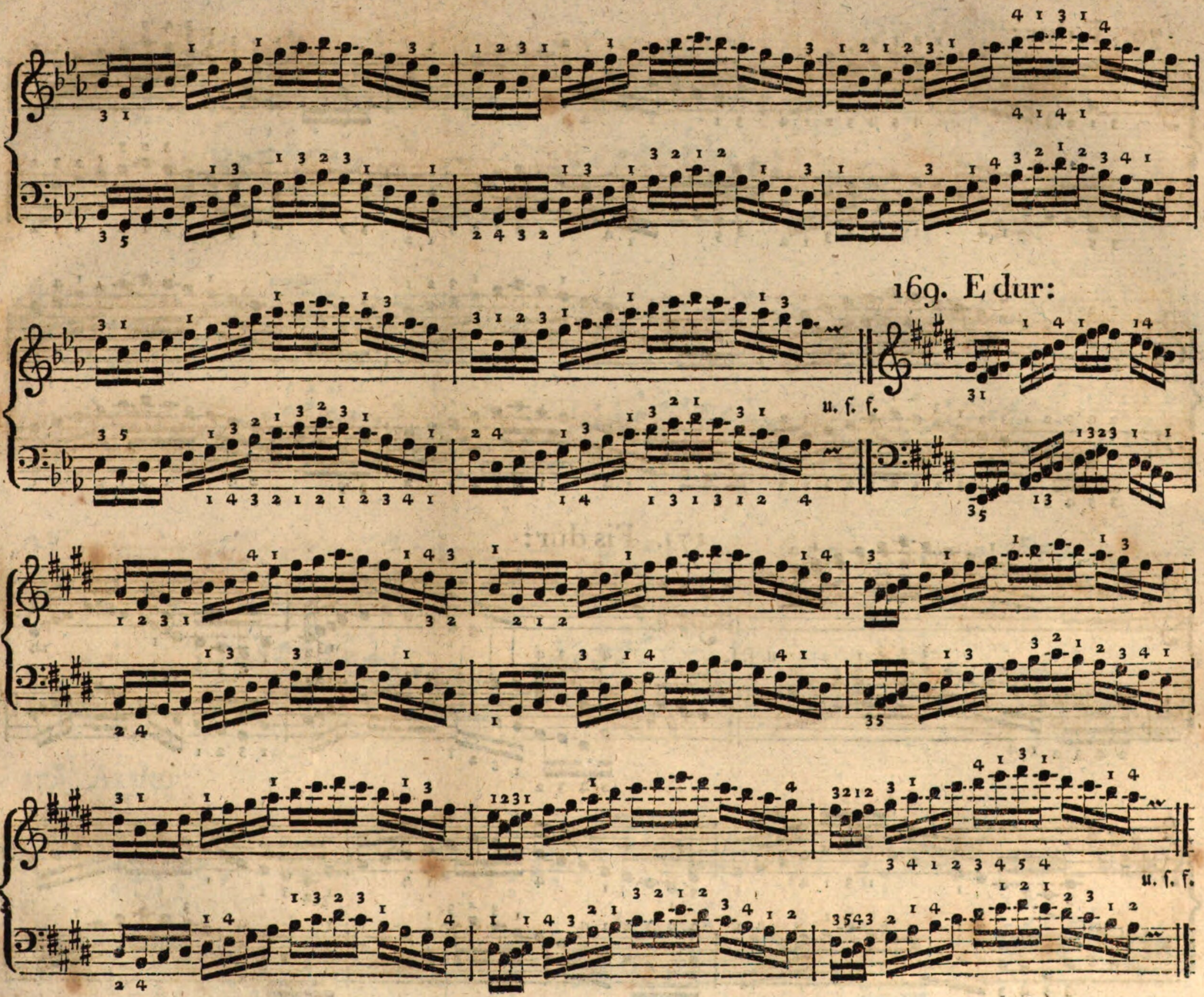


167. D dur:

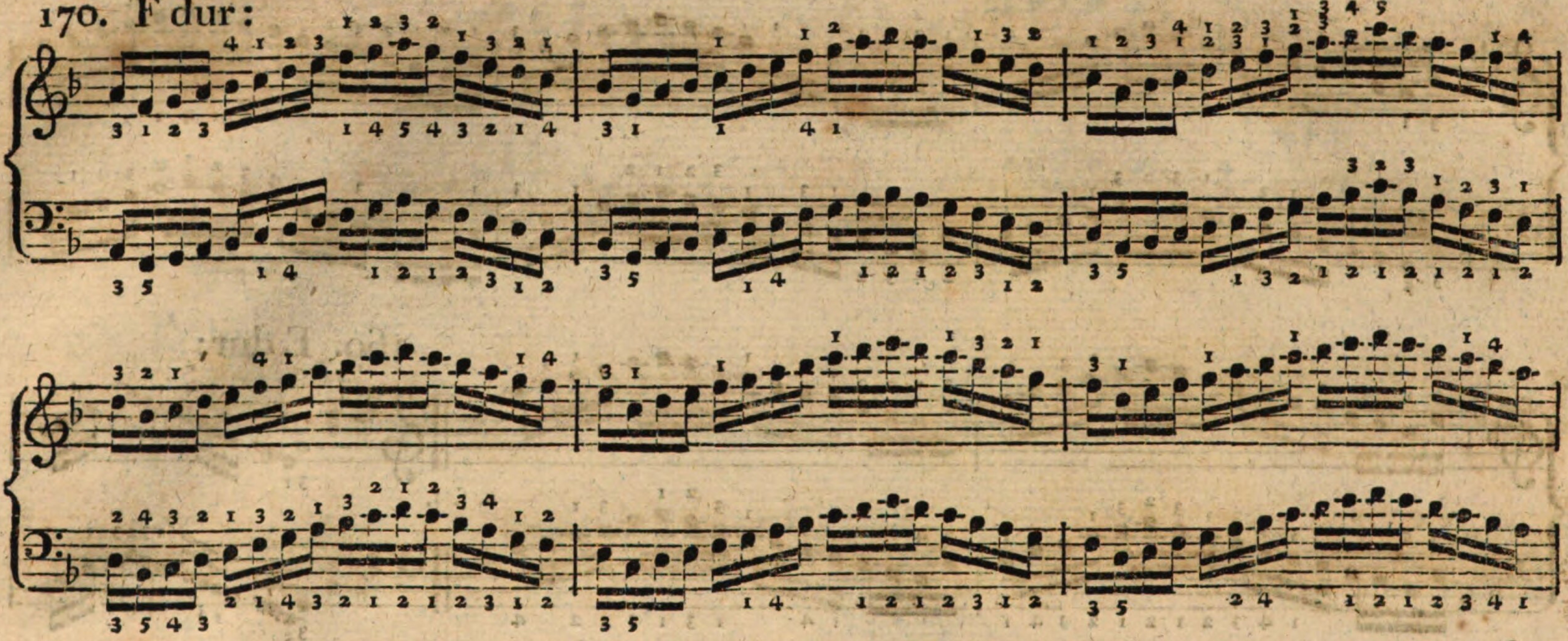


168. Es dur:

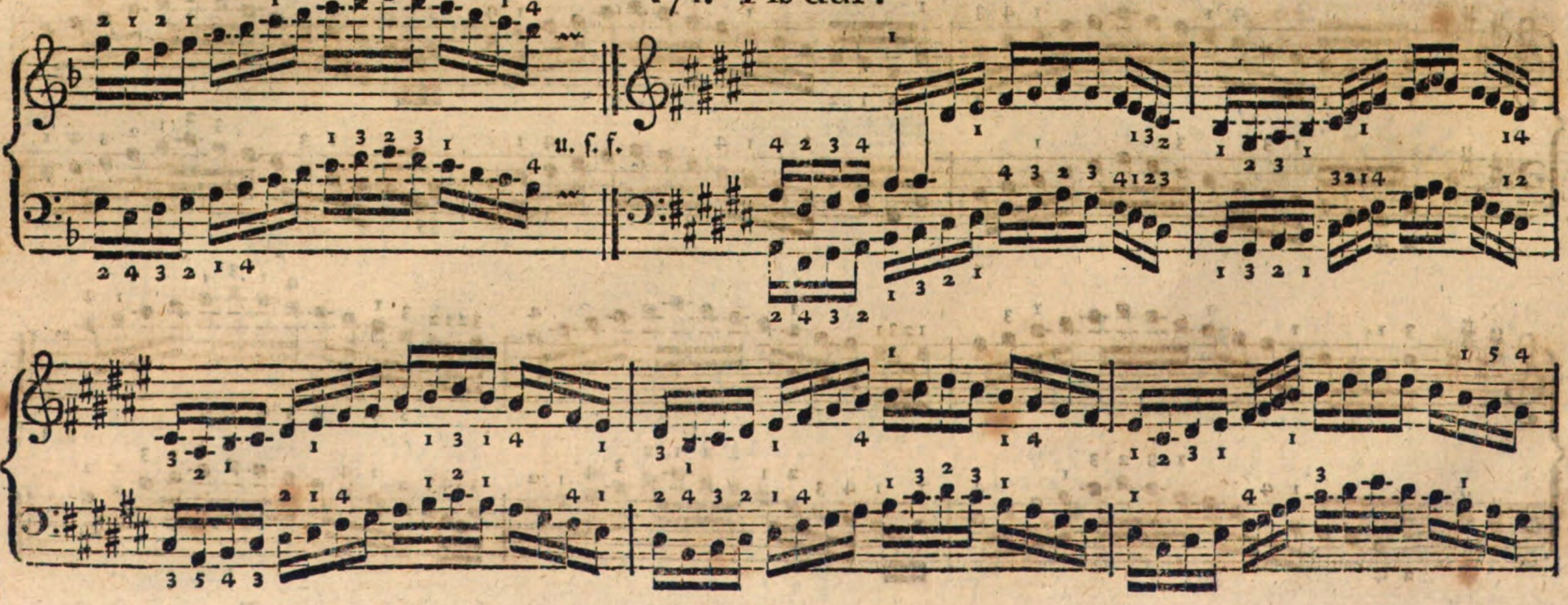



u. ſ. f.
169. E dur:
u. ſ. f.

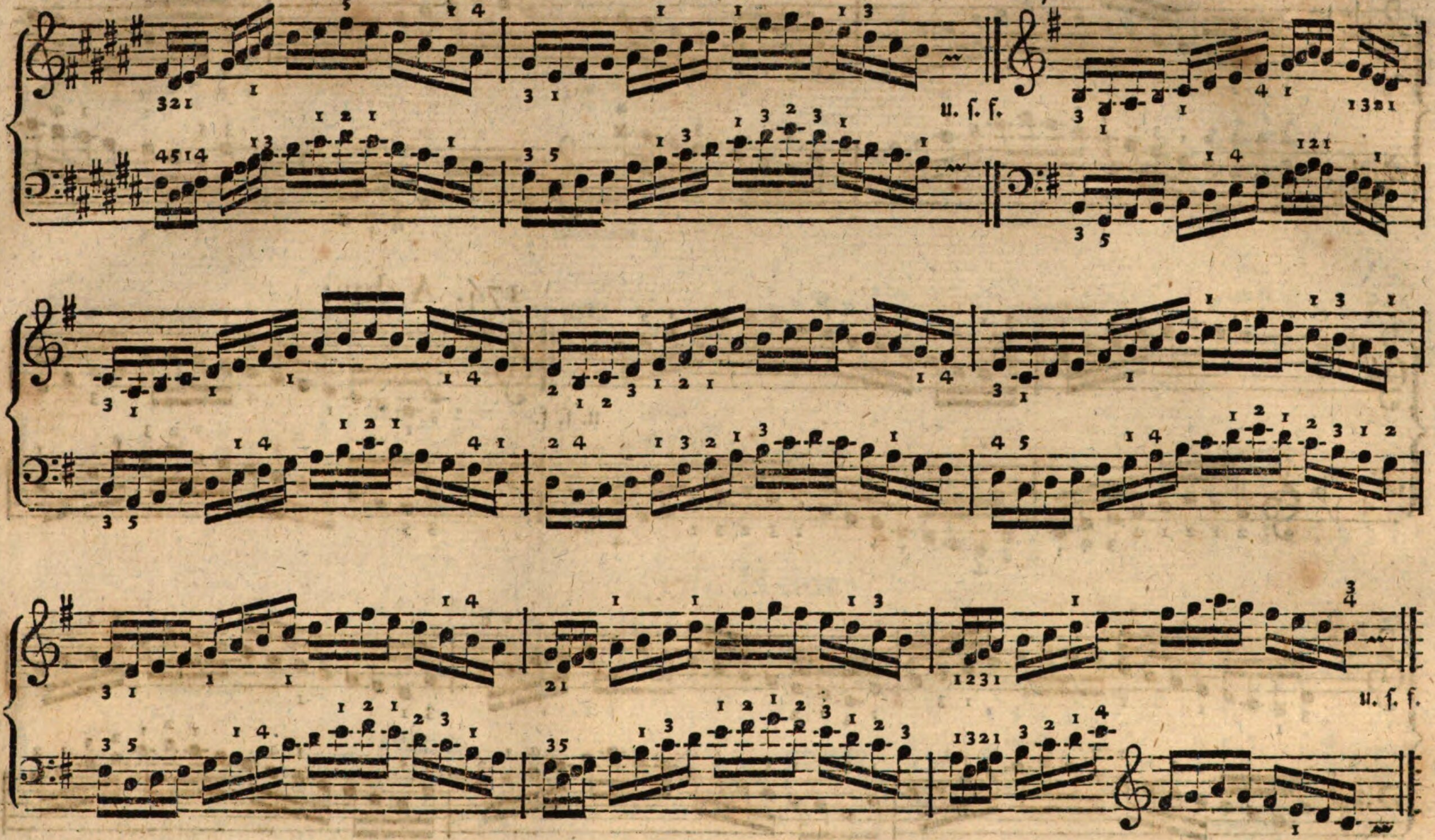
170. F dur:



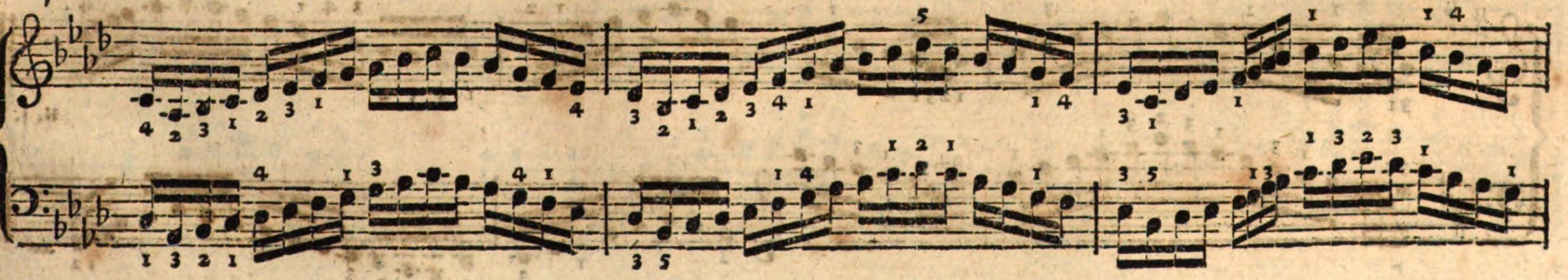
171. Fis dur:

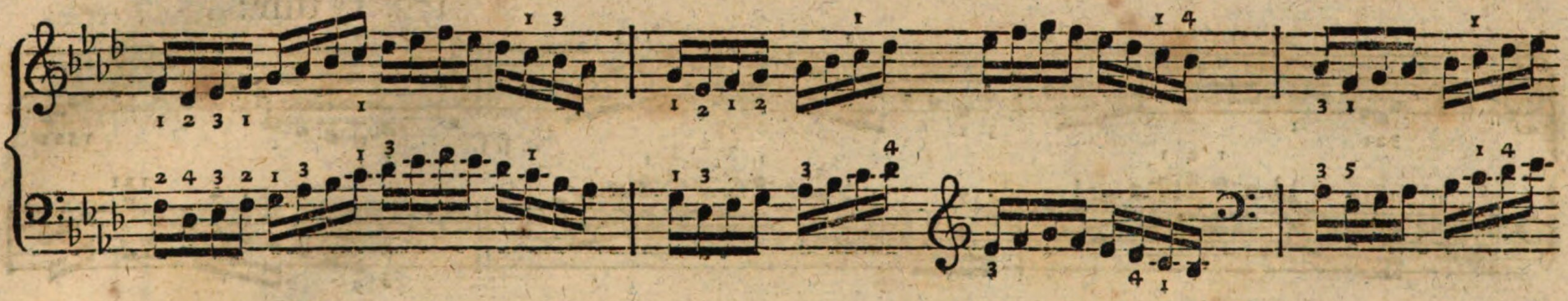


172. G dur:

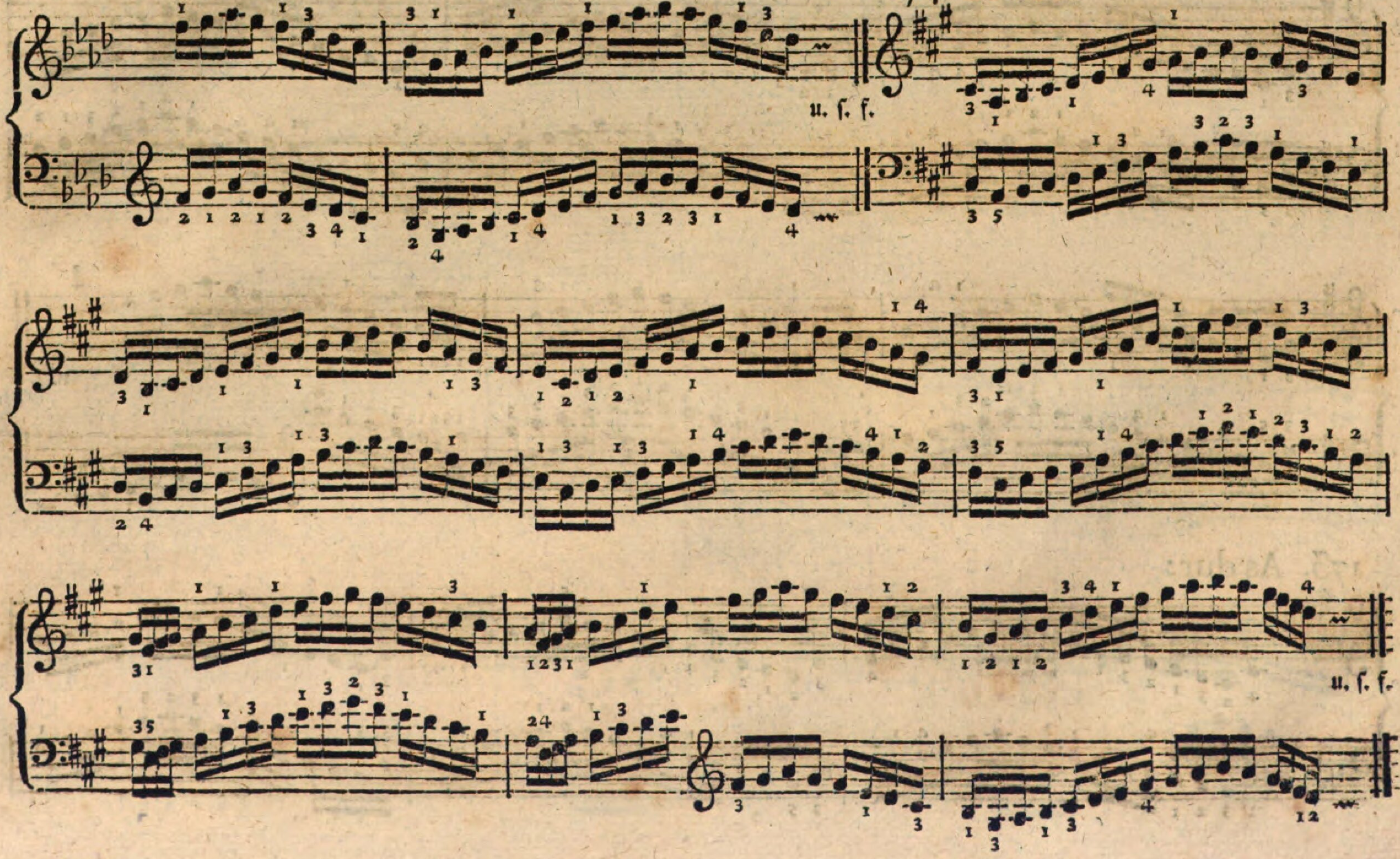


173. As dur:

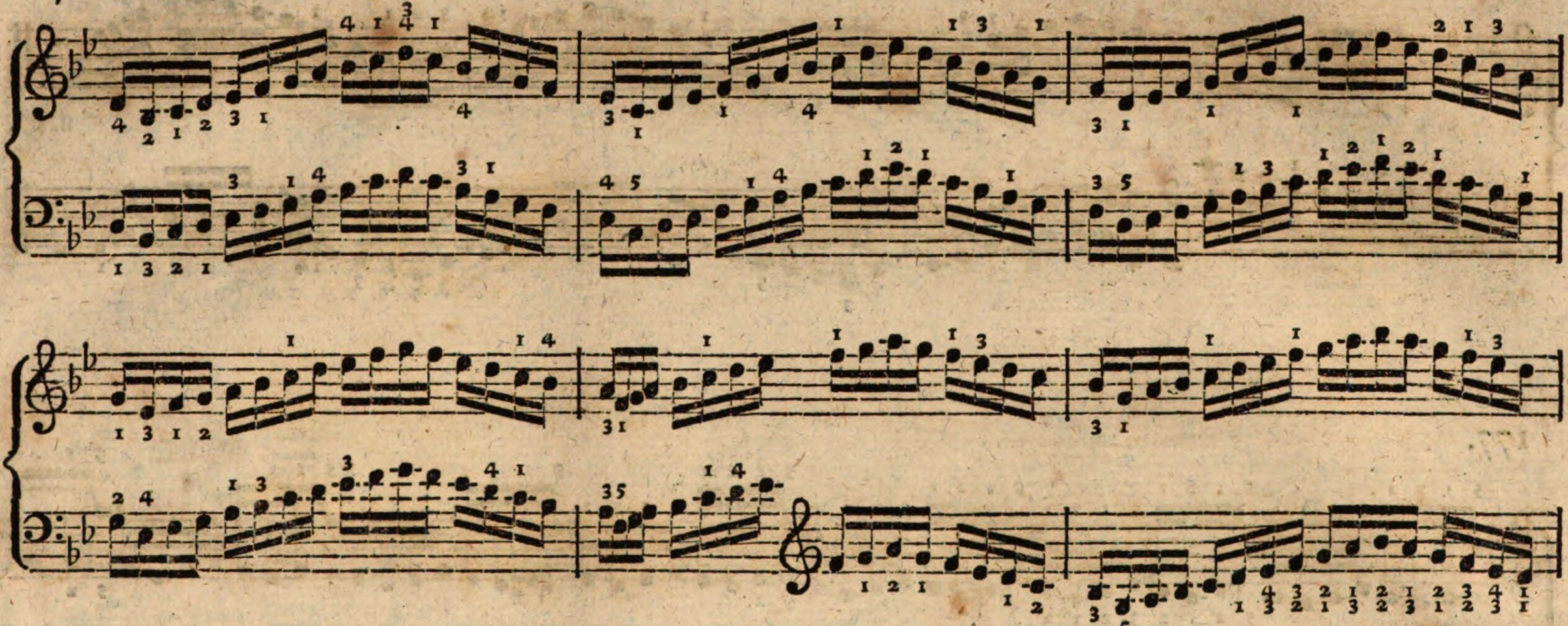




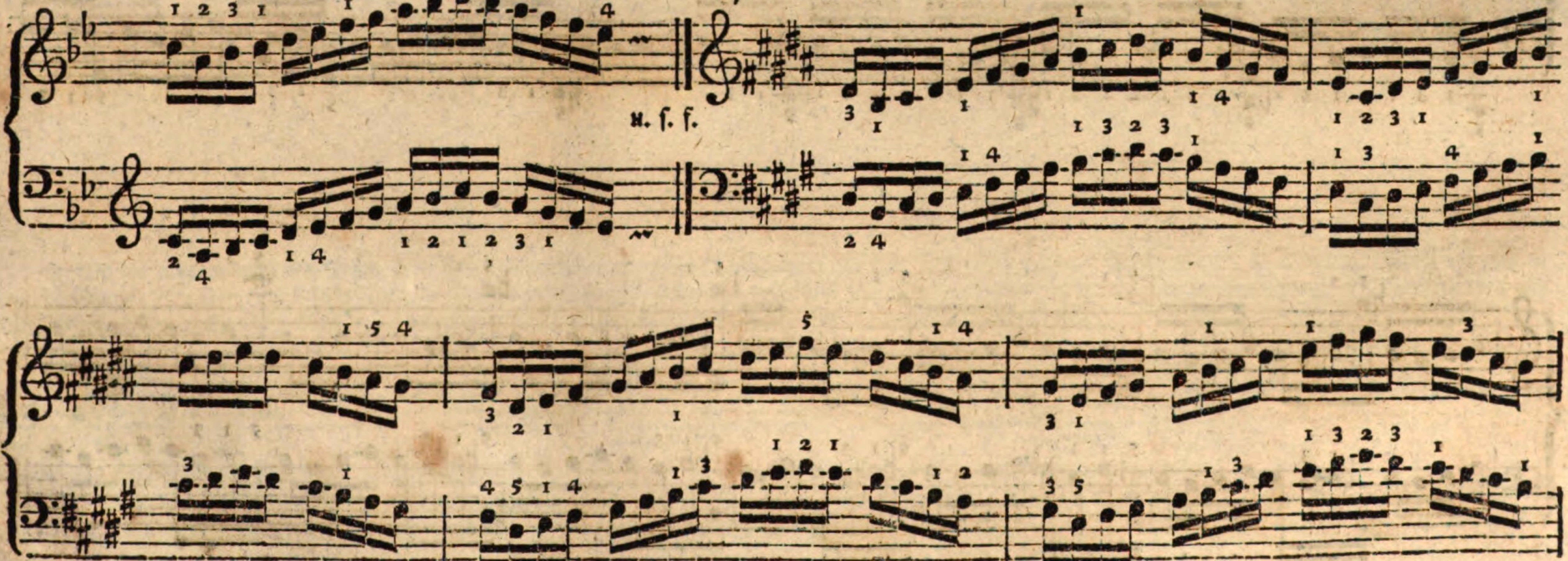
174. A dur:

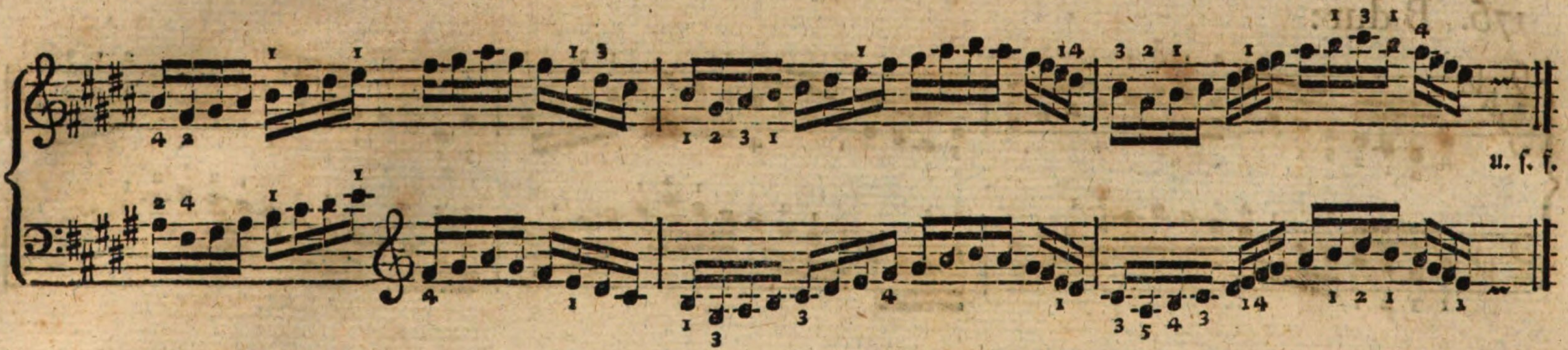


175. B dur:

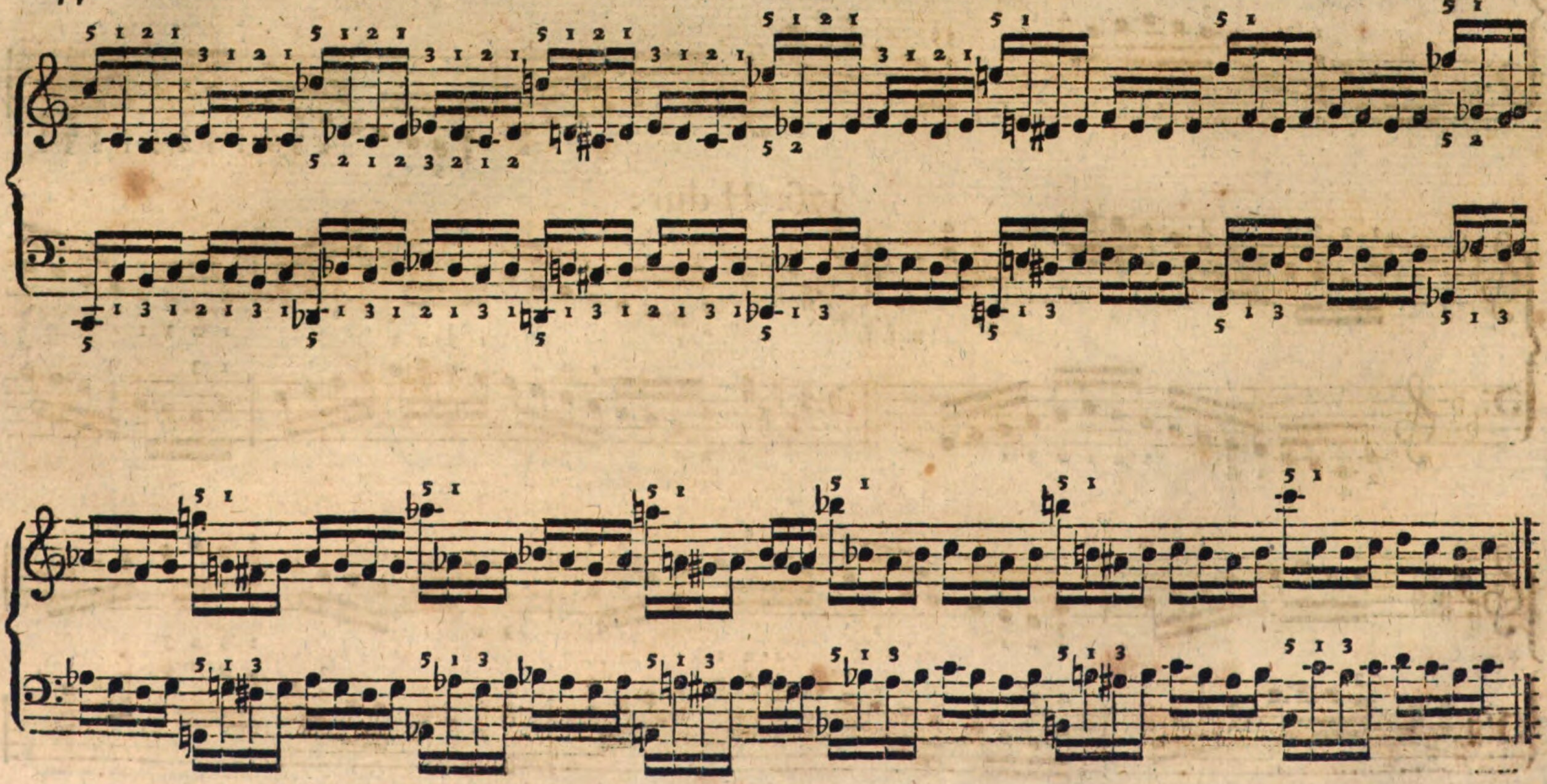


176. H dur:

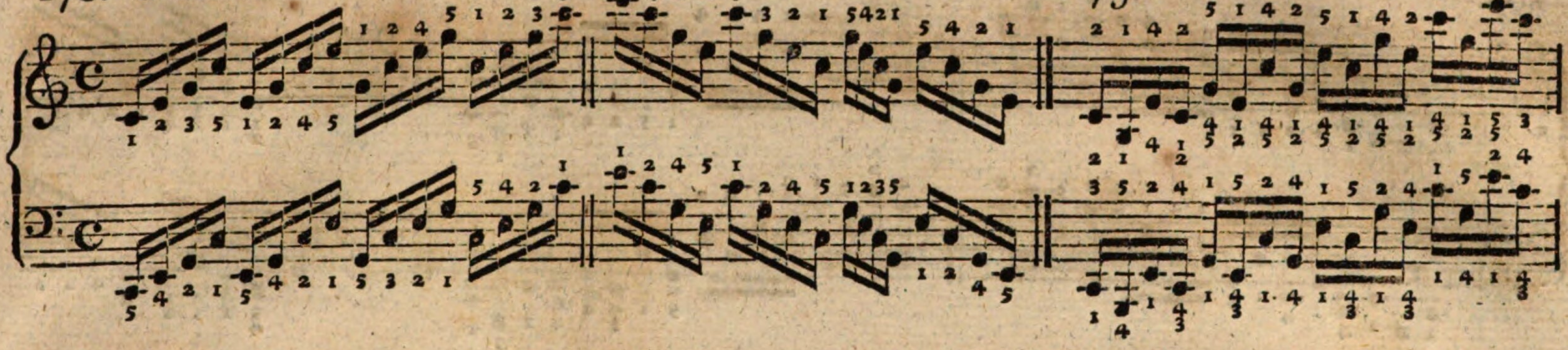




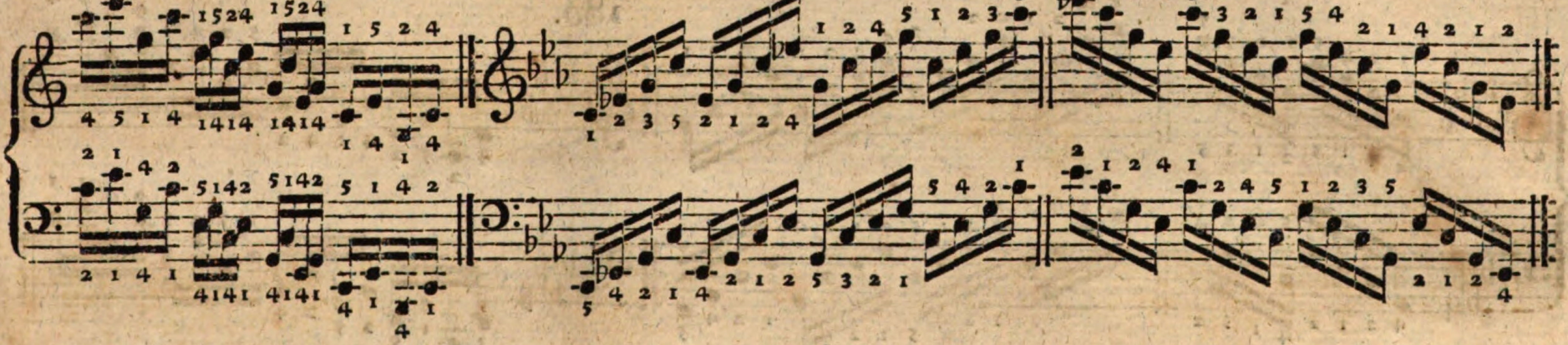
177.



178. C dur: *) 179. **)

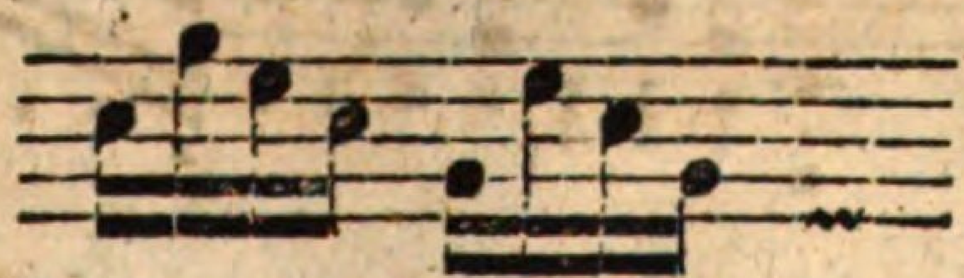


180. C moll:



*) Da die Fingerſetzung bey dieſen, auf den harmoniſchen Dreyklang gegründeten Figuren in den Tonleitern: E, F, Fis, G u. ſ. w. nur wenig von der in den Tonleitern: C, Des, D, Es abweicht: ſo ſind, um Raum zu erſparen, die obigen Beyſpiele in dieſen Tonleitern hier weggelaſſen worden, auch werden aus eben dieſem Grunde alle die verſchiedenen Figuren, die ebenfalls auf dem harmoniſchen Dreyklange beruhen, z. B.

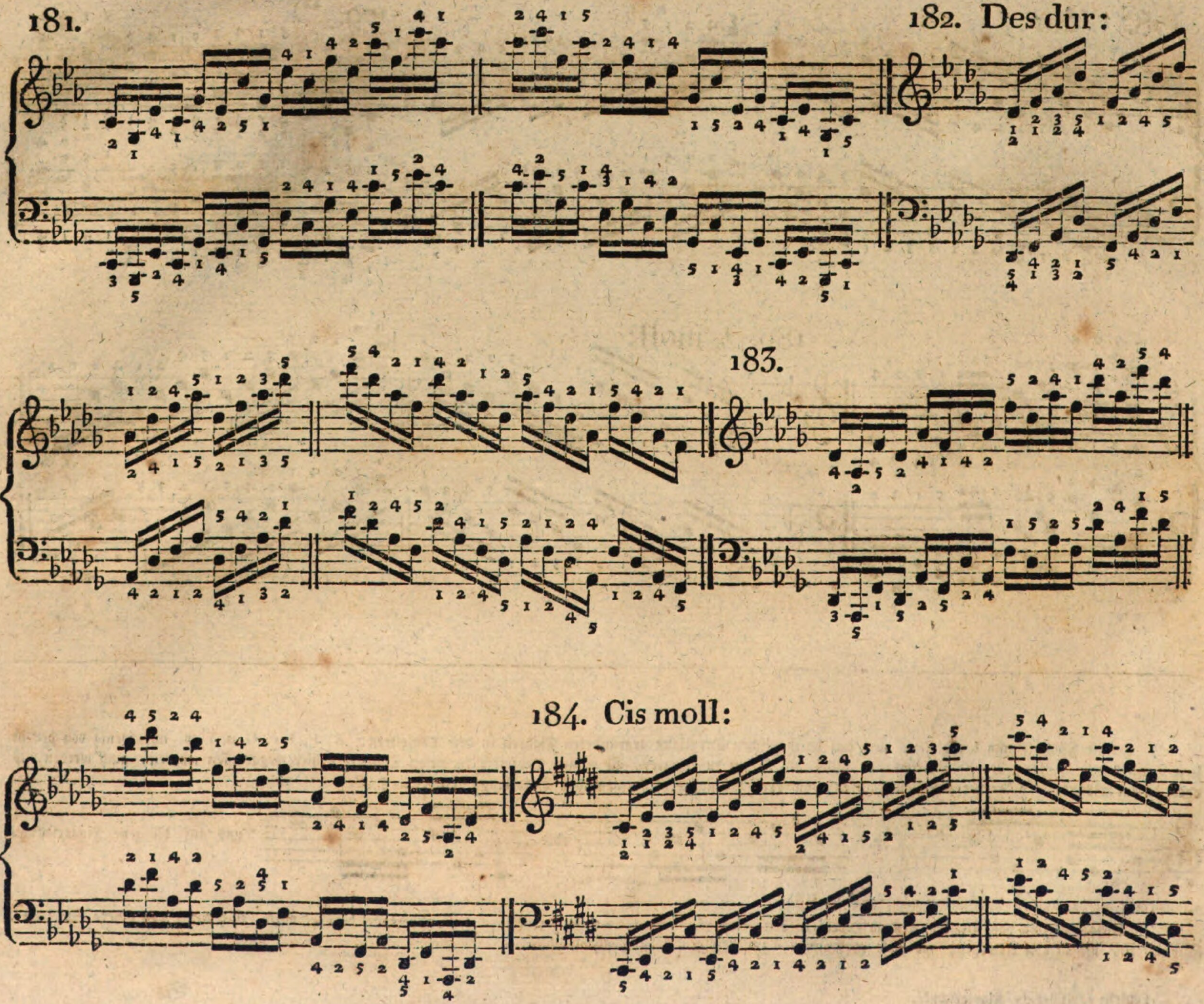
oder



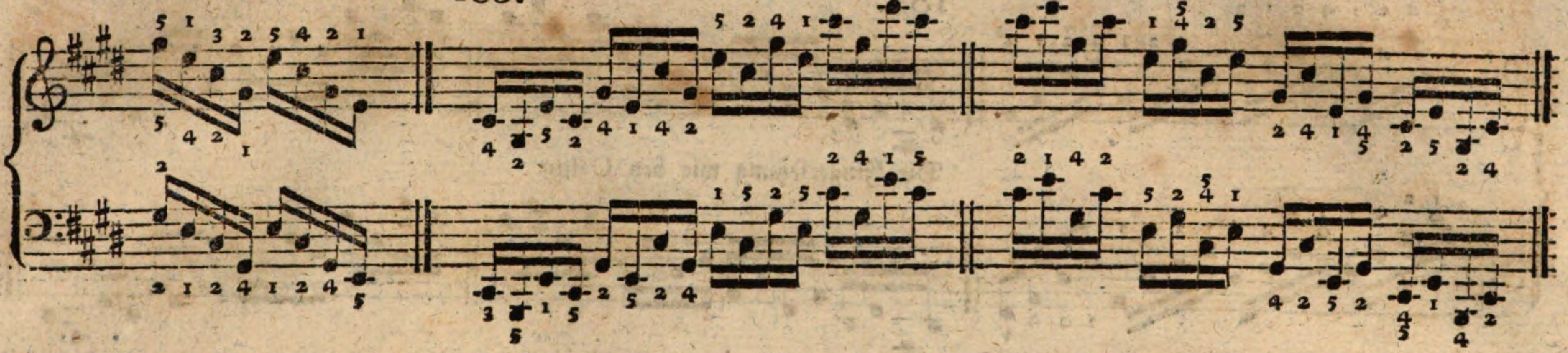
oder

und auf die jene Fingerſetzung angewendet werden kann, hier weiter nicht angeführt.

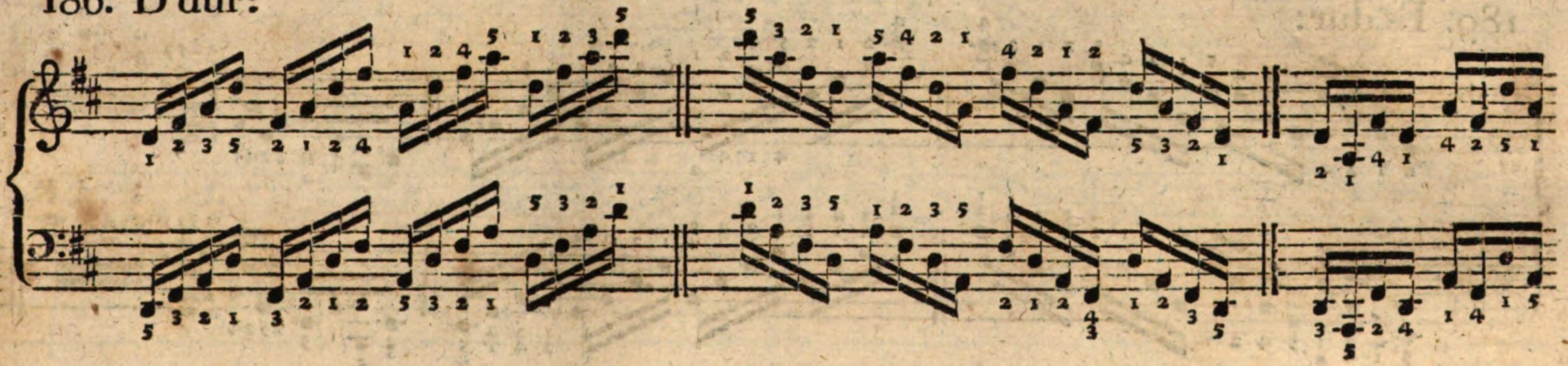
**) Dieſe Gattung von Figuren wird beſonders in denjenigen Tonleitern, wo im Dreyklange keine Obertaſte berührt wird, und daher das ſichere Spiel weit ſchwerer iſt, als in den Akkorden, wo dieſe vorkommen, zur fleißigen Uebung anempfohlen.


181.
182. Des dur:
183.
184. Cis moll:

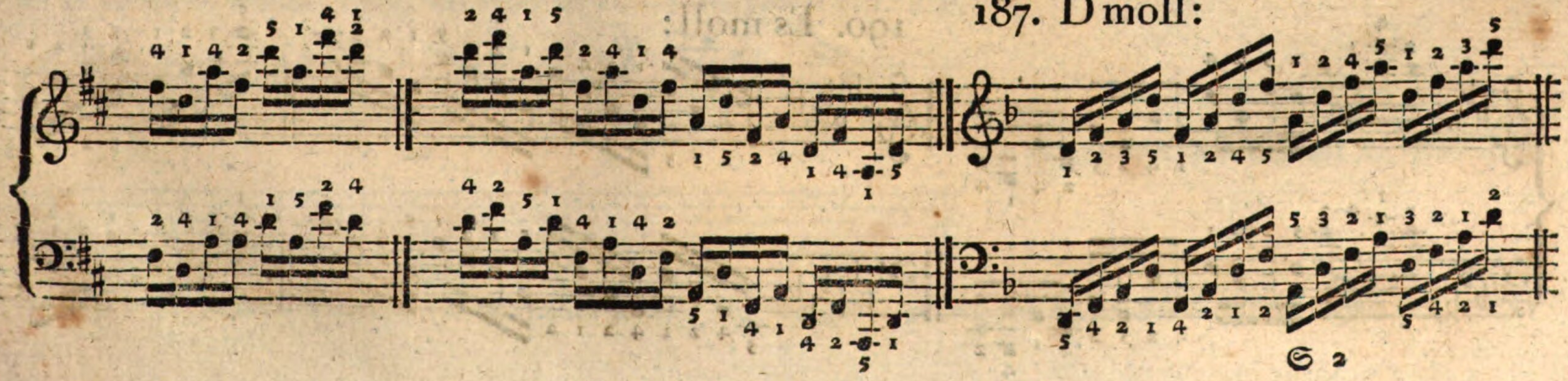
185.

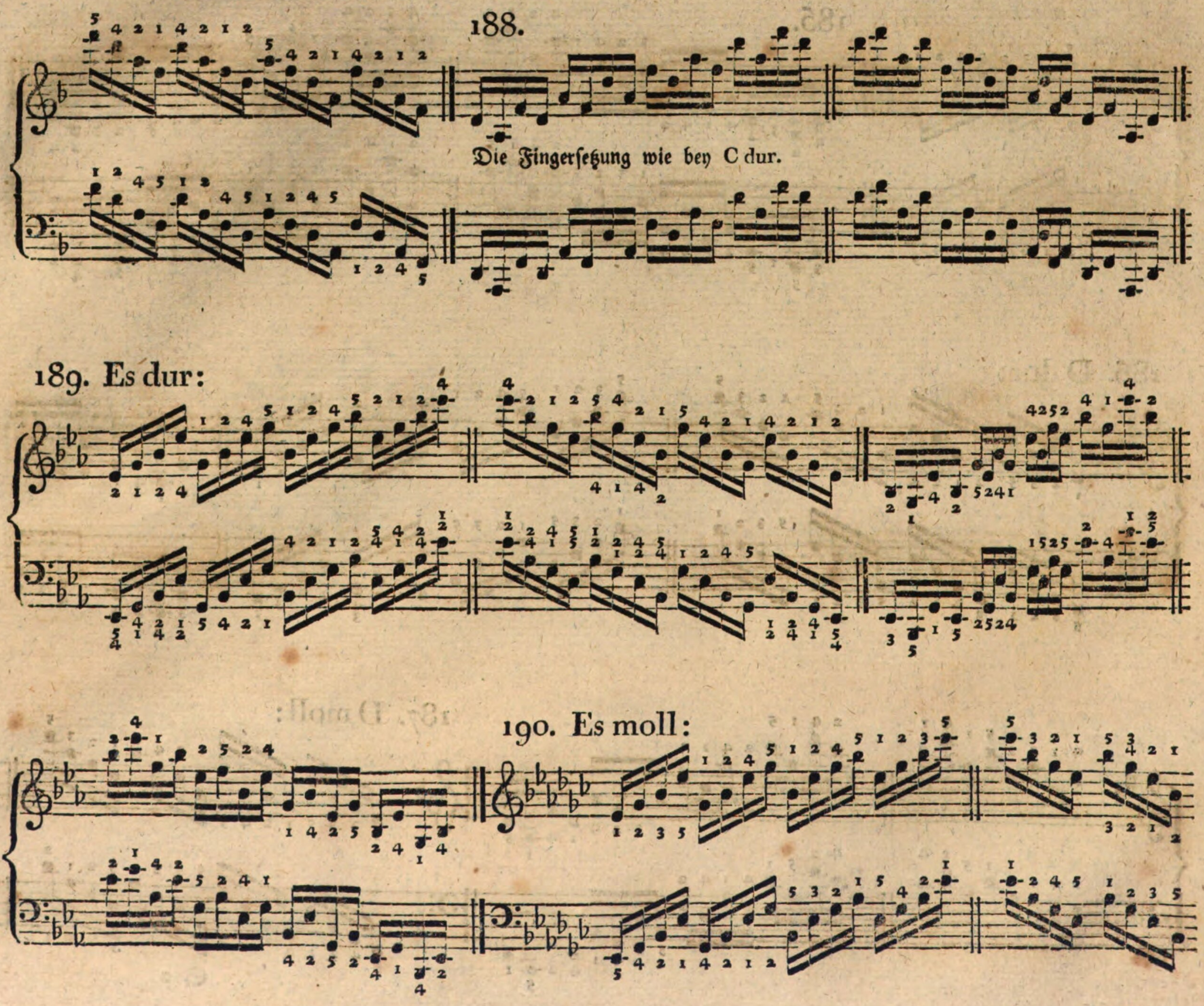


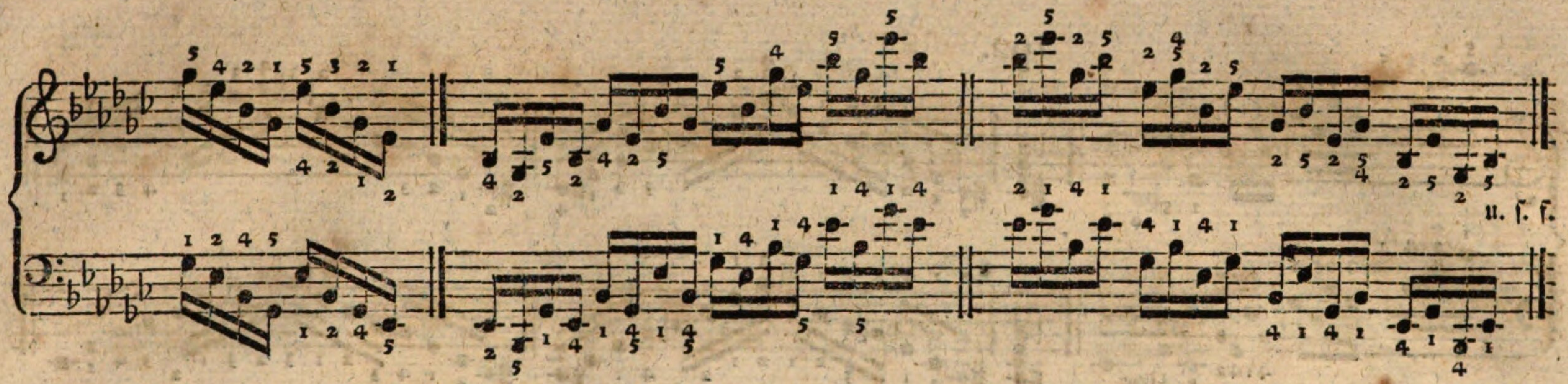
186. D dur:



187. D moll:

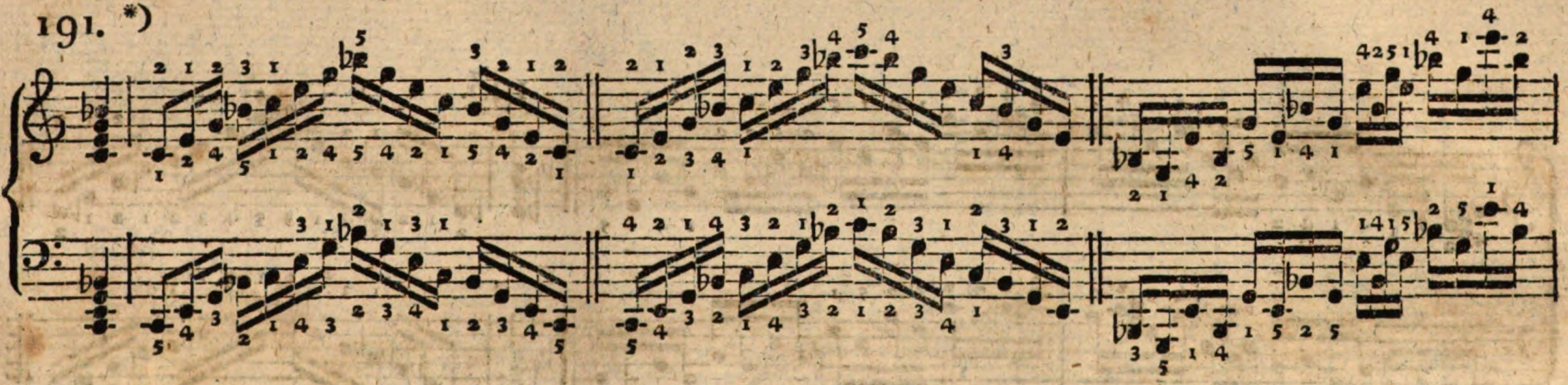



188.
Die Fingerſetzung wie bey C dur.
189. Es dur:
190. Es moll:

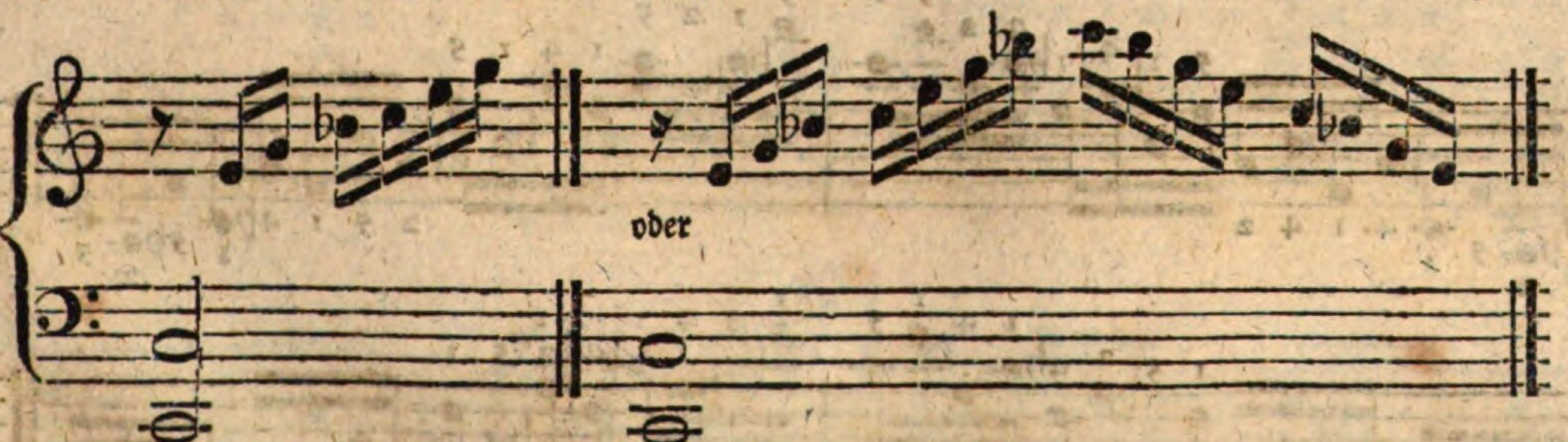


Uebungen über den kleinen und verminderten Septimen=Akkord.

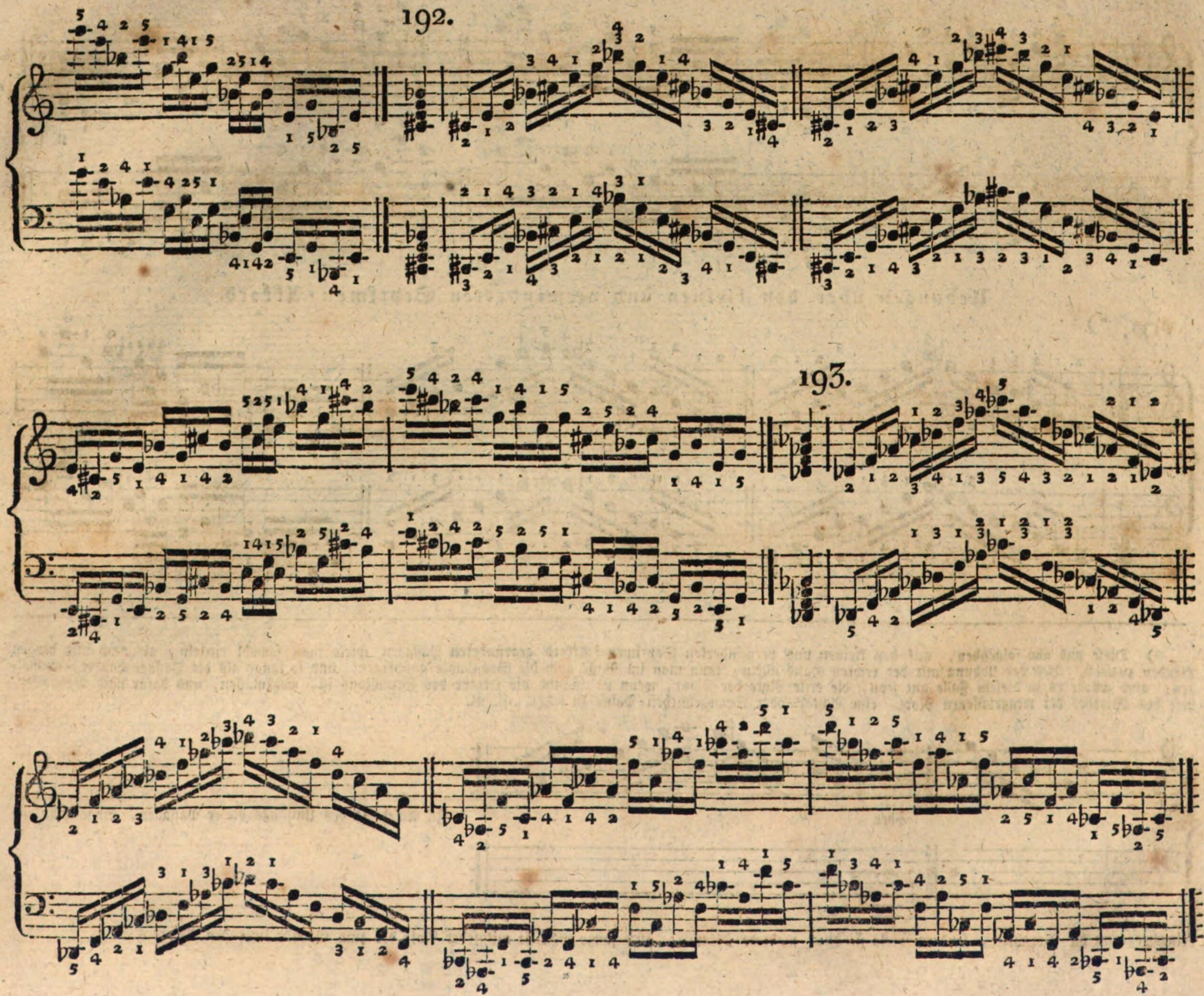
191. *)

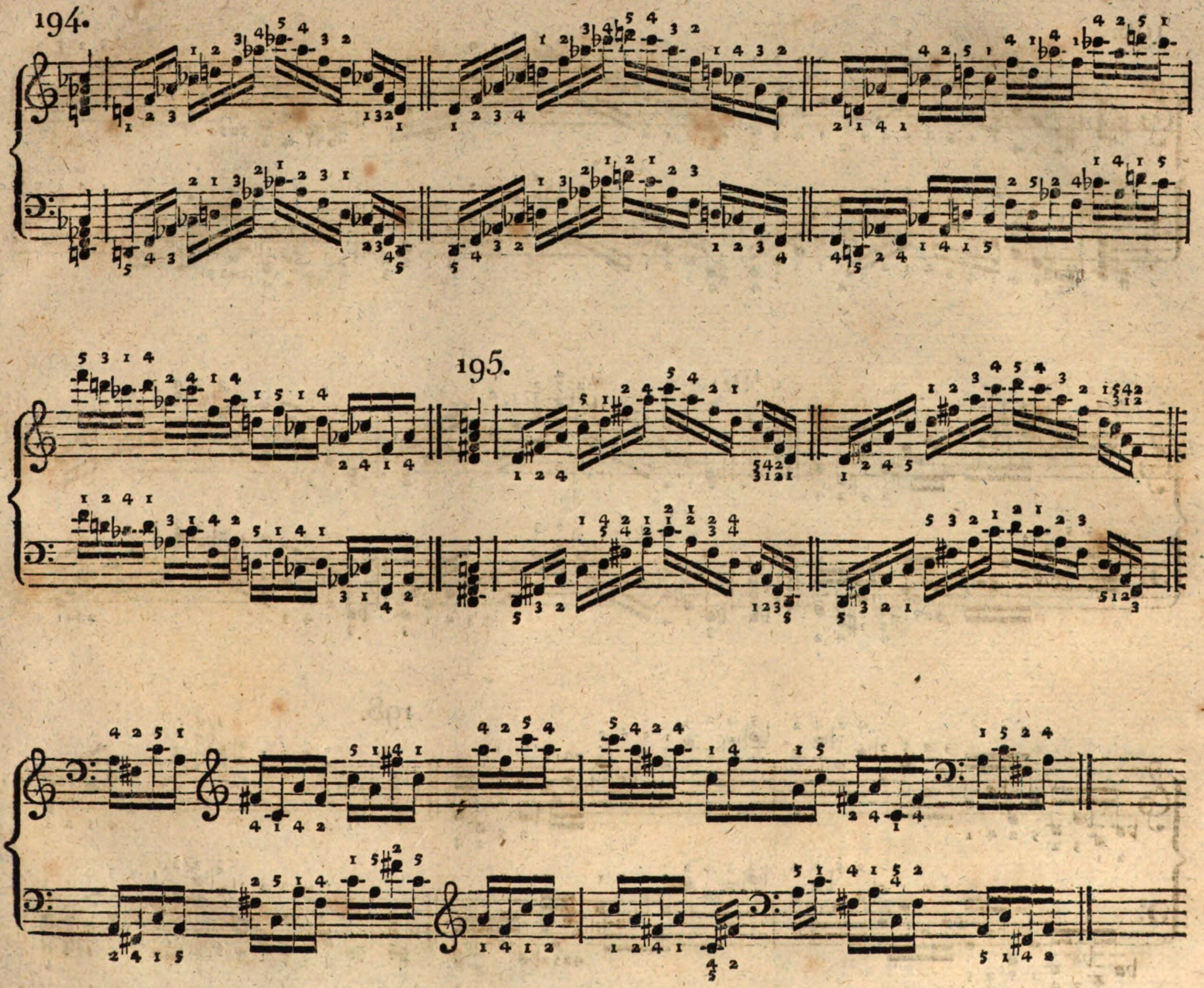


*) Dieſe und alle folgenden, auf den kleinen und verminderten Septimen=Akkord gegründeten Paſſagen ſpiele man ſowohl einzeln, als auch mit beyden Händen zugleich. Bey der Uebung mit der rechten Hand allein, kann man im Baſſe auch die Grundnote anſchlagen, und ſo lange als die Paſſage dauert, aushalten; auch würde es in dieſem Falle gut ſeyn, die erſte Note der Figur, wenn ſie nämlich die Oktave des Grundtons iſt, wegzulaſſen, und dafür nach Beſchaffenheit des Werthes der weggelaſſenen Note, eine Achtel= oder Sechszehntheil=Pauſe zu ſetzen. Z. B.

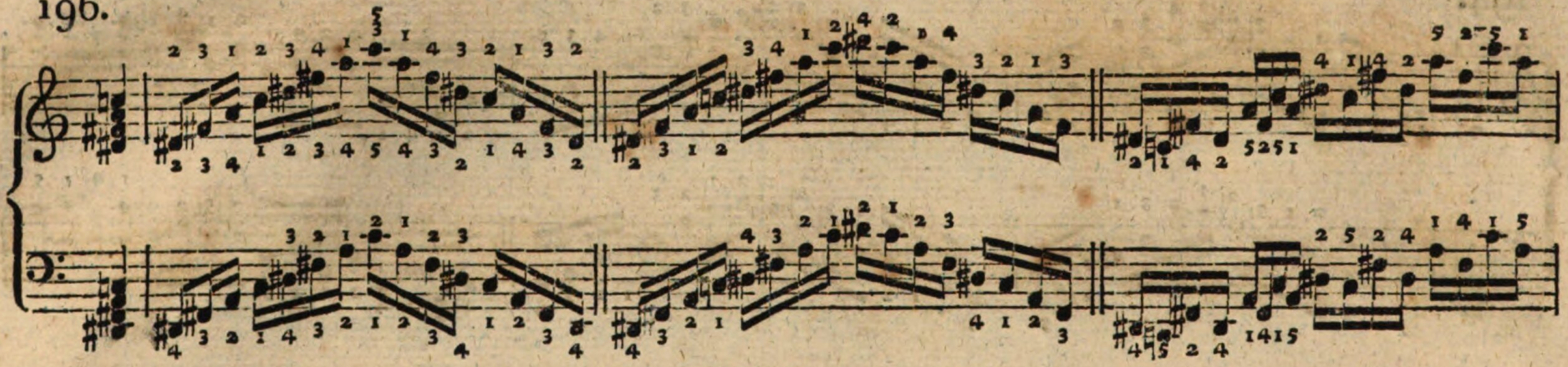


In Anſehung des Umfangs dieſer Paſſagen, binde man ſich keineswegs an die Vorſchrift, ſondern ſpiele ſie durch mehrere Oktaven; auch fange man ſie mit jeder Note des zum Grunde liegenden Akkordes an.

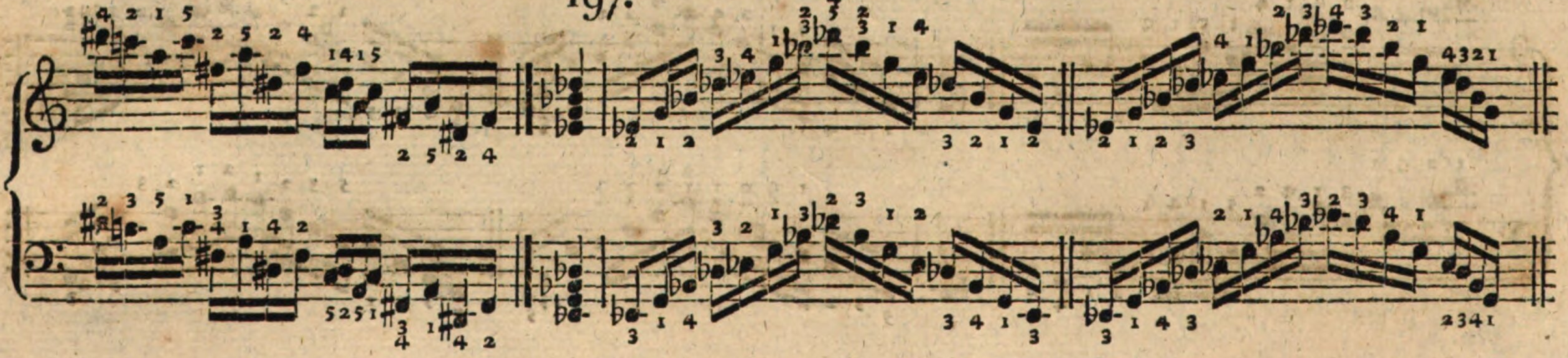

192.
193.


194.
195.

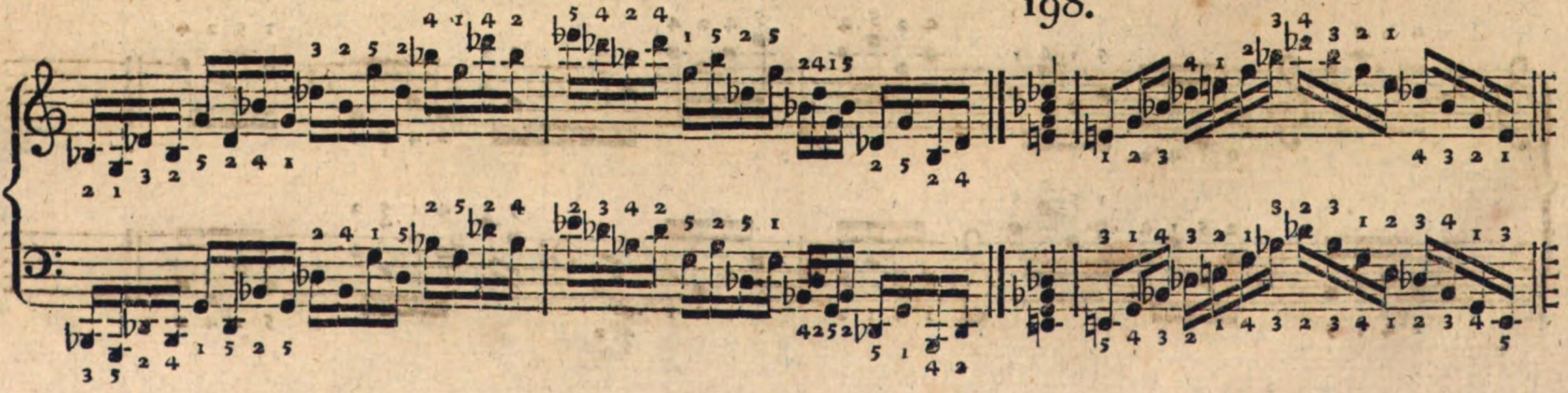
196.

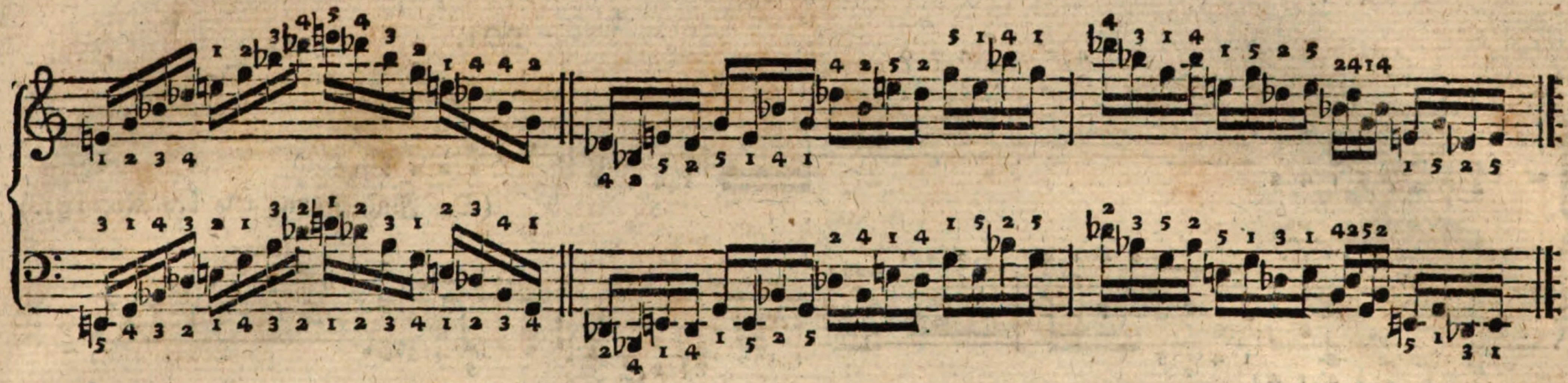


197.

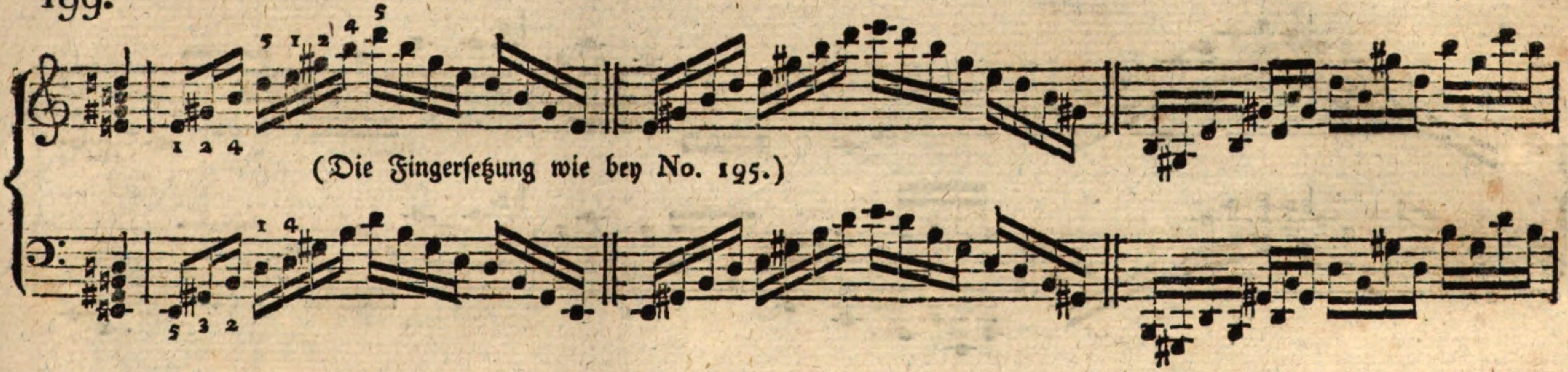


198.

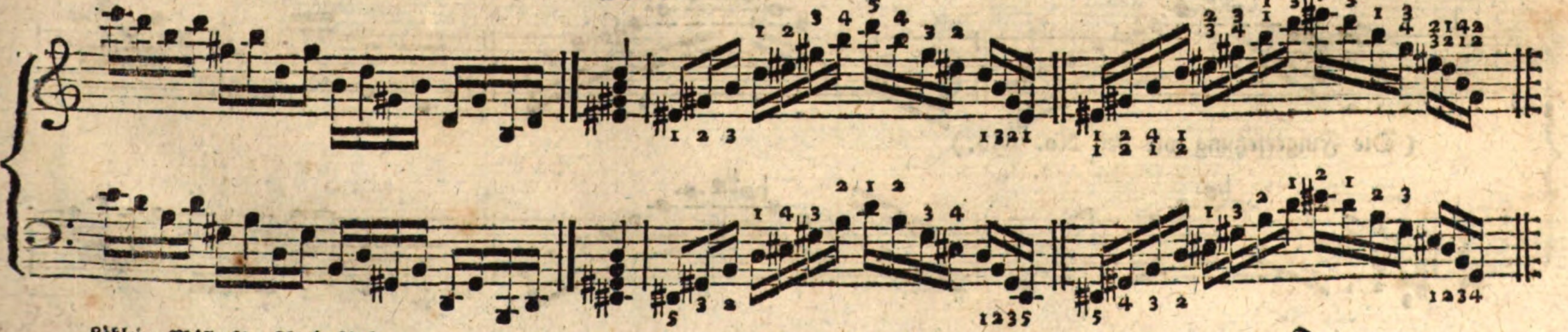


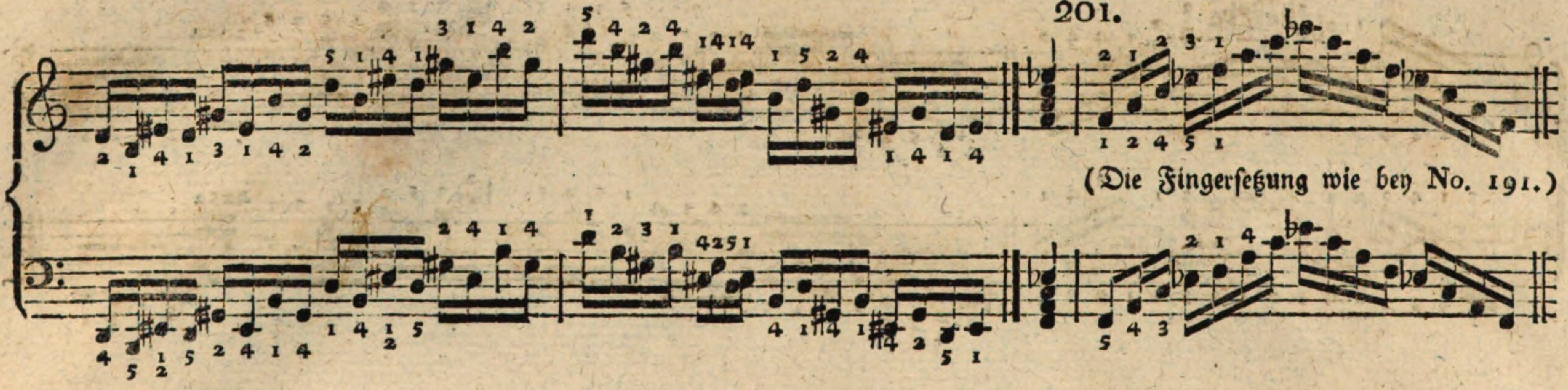


199.



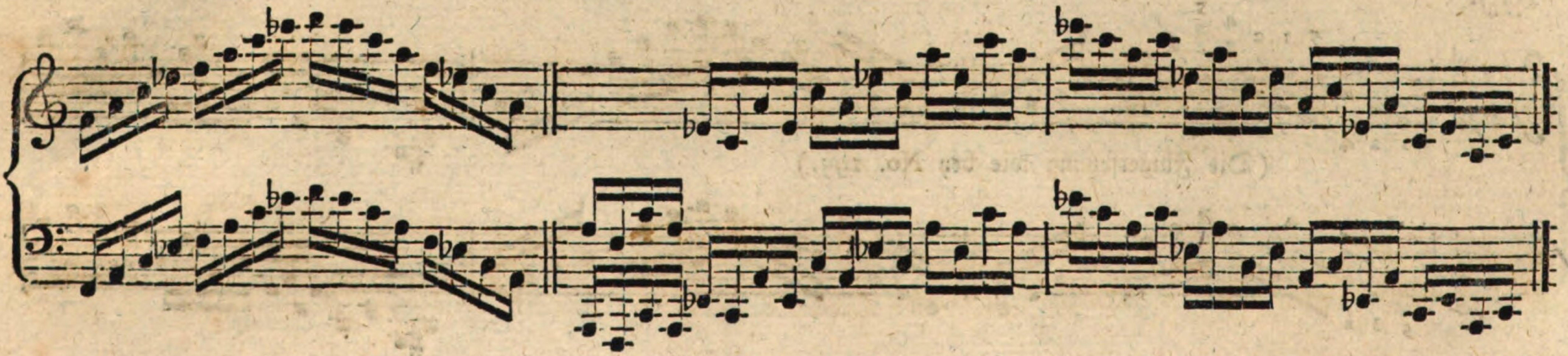
200.



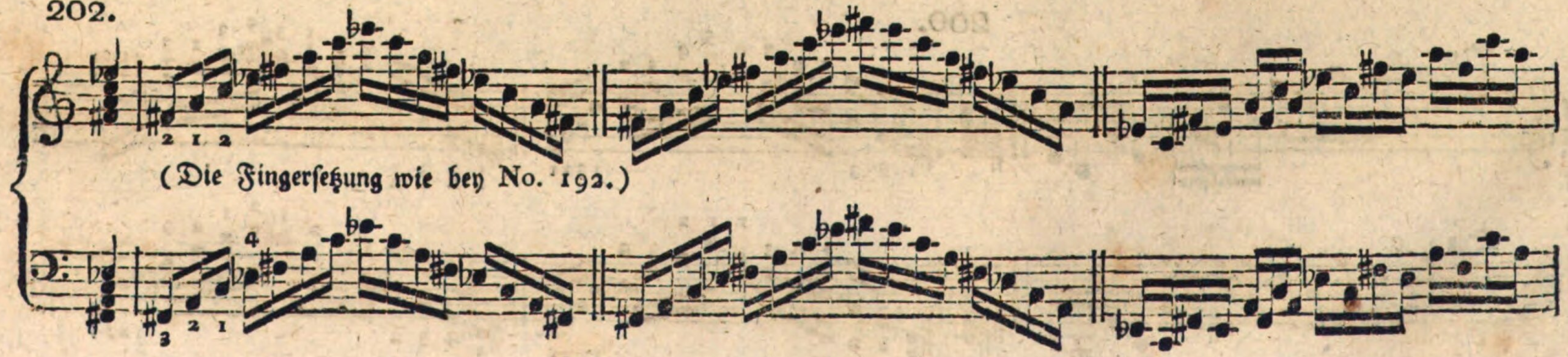


201.

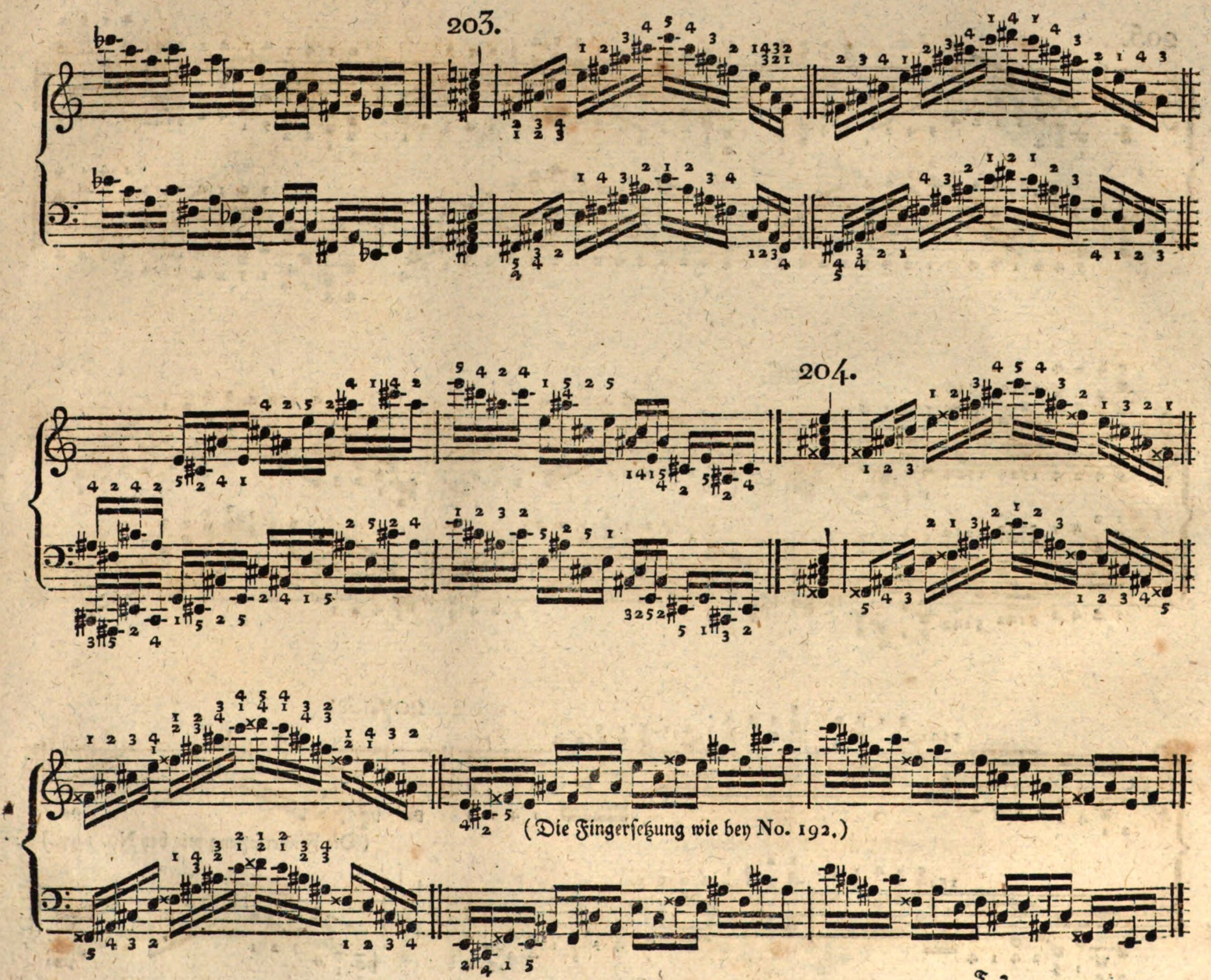
(Die Fingerſetzung wie bey No. 191.)

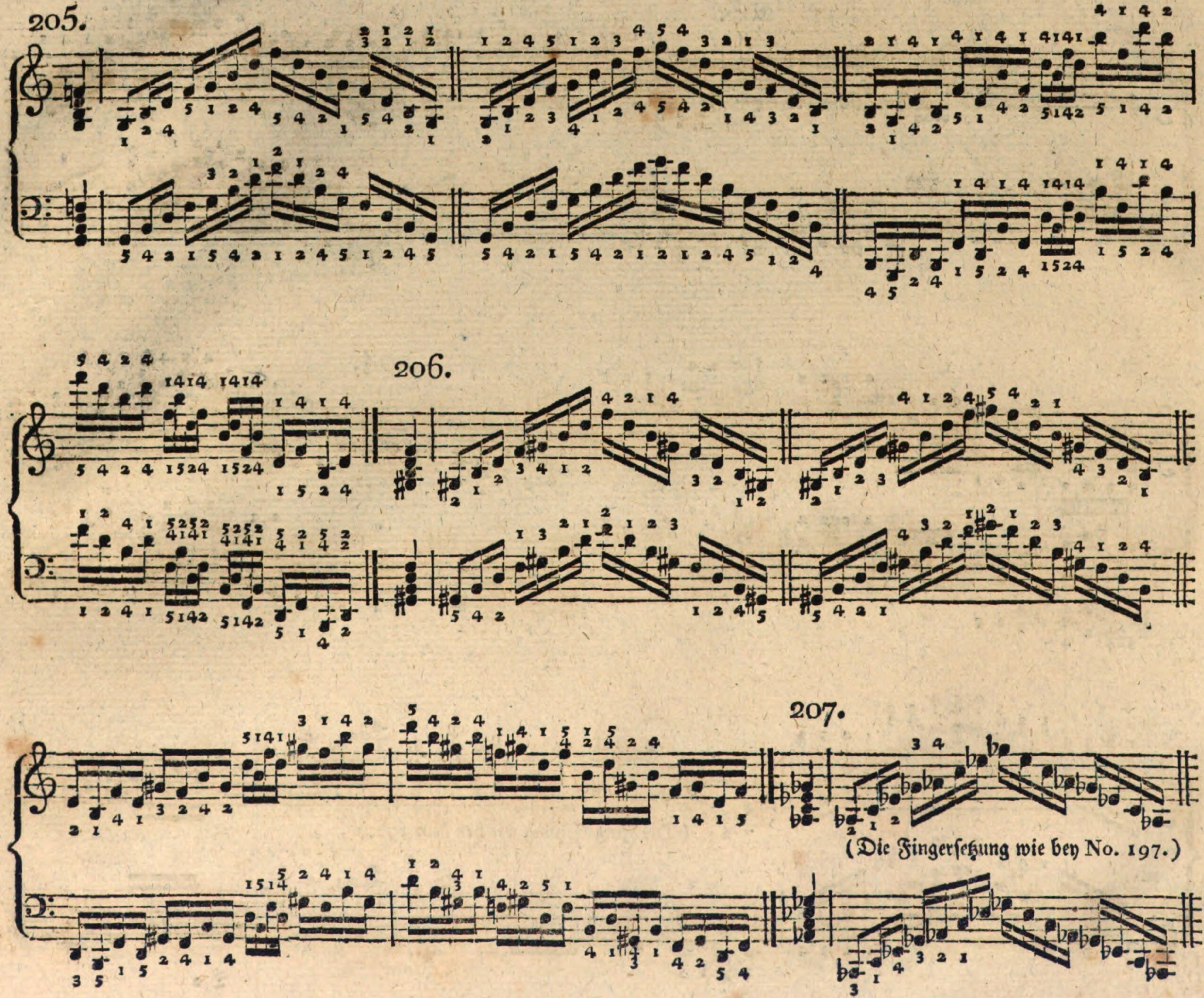


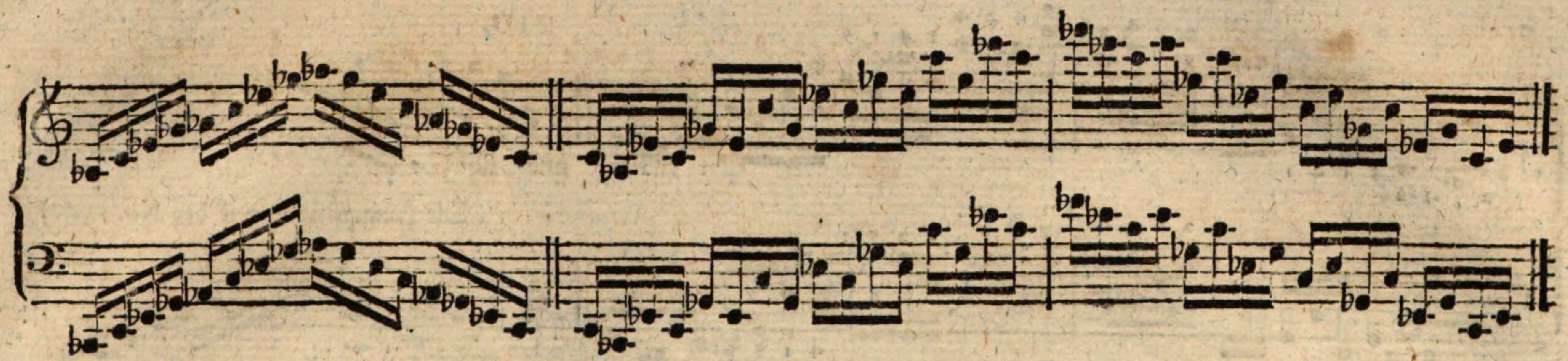
202.



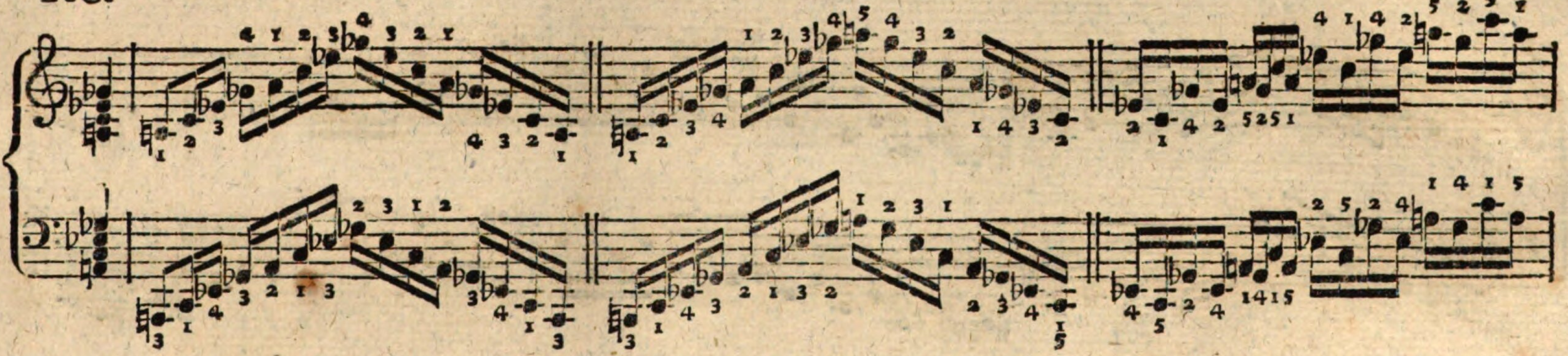
(Die Fingerſetzung wie bey No. 192.)


203.
204.
(Die Fingerſetzung wie bey No. 192.)

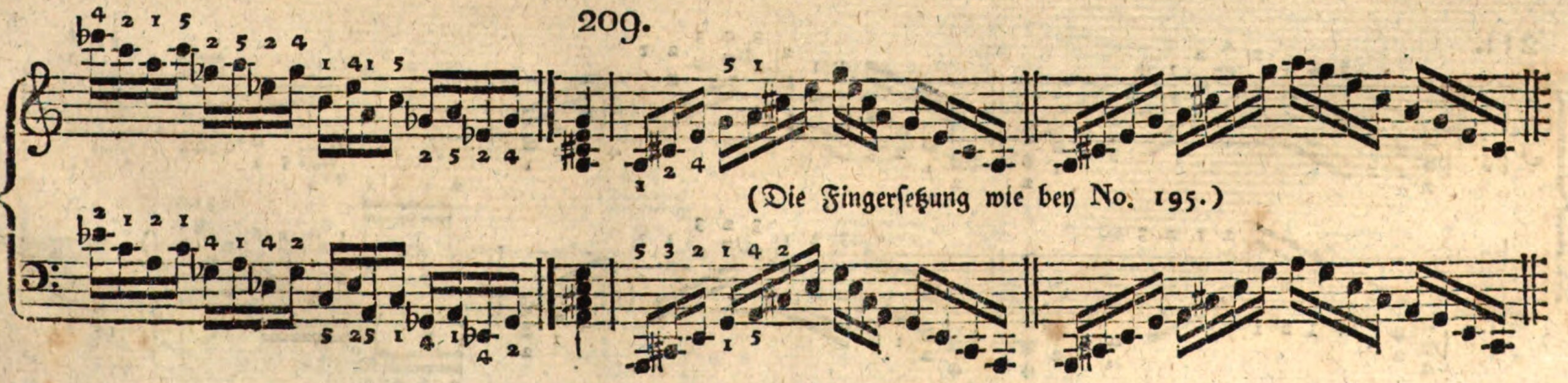

205.
206.
207.
(Die Fingerſetzung wie bey No. 197.)

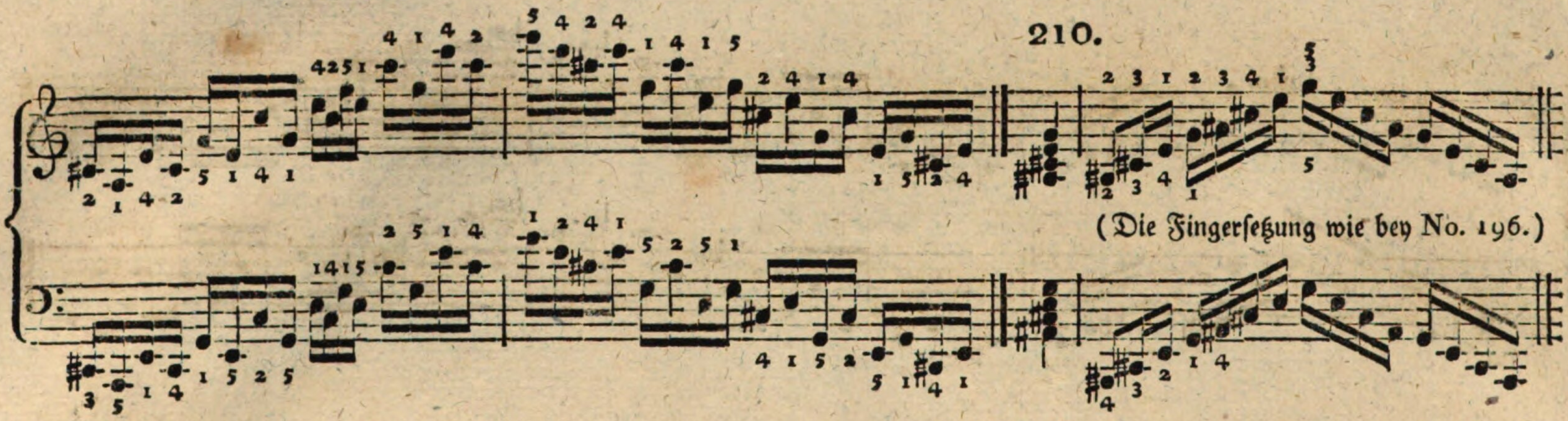


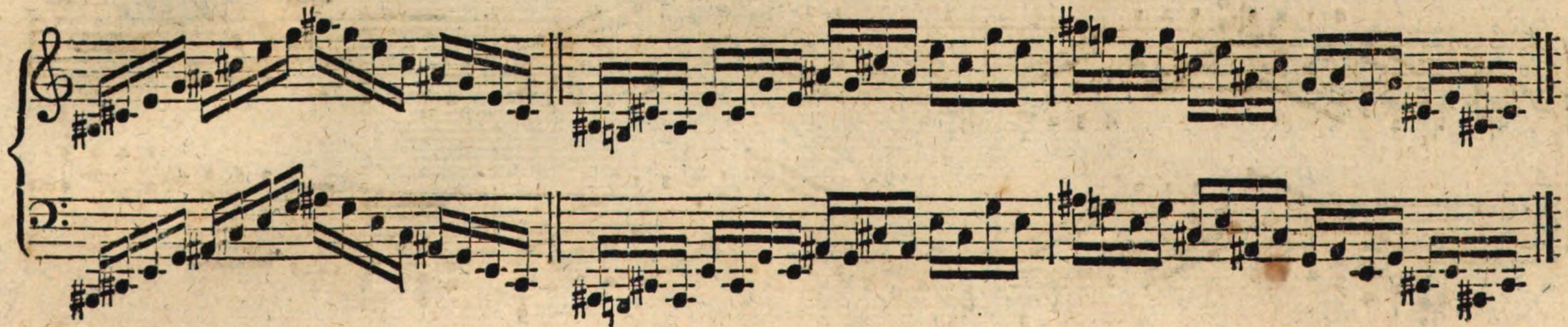
208.



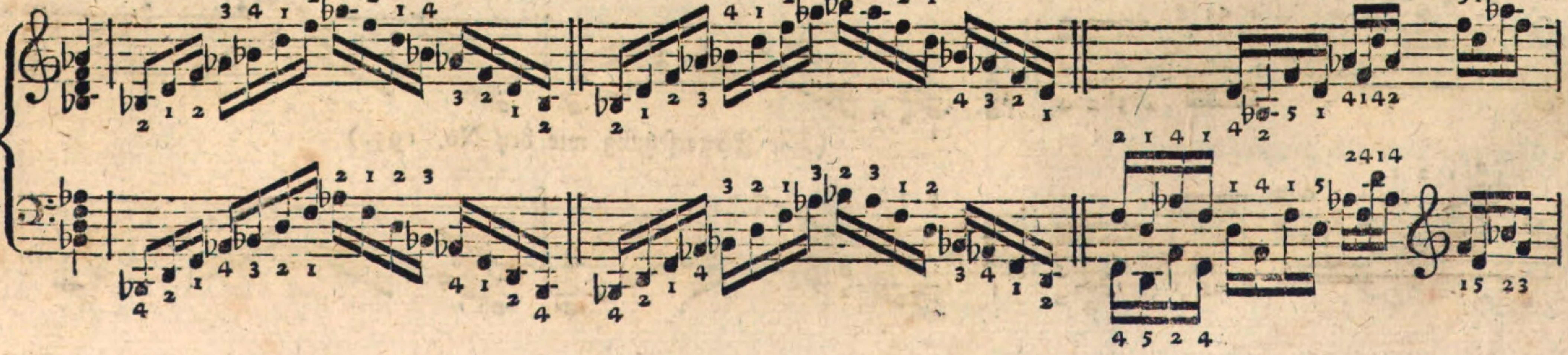
209.

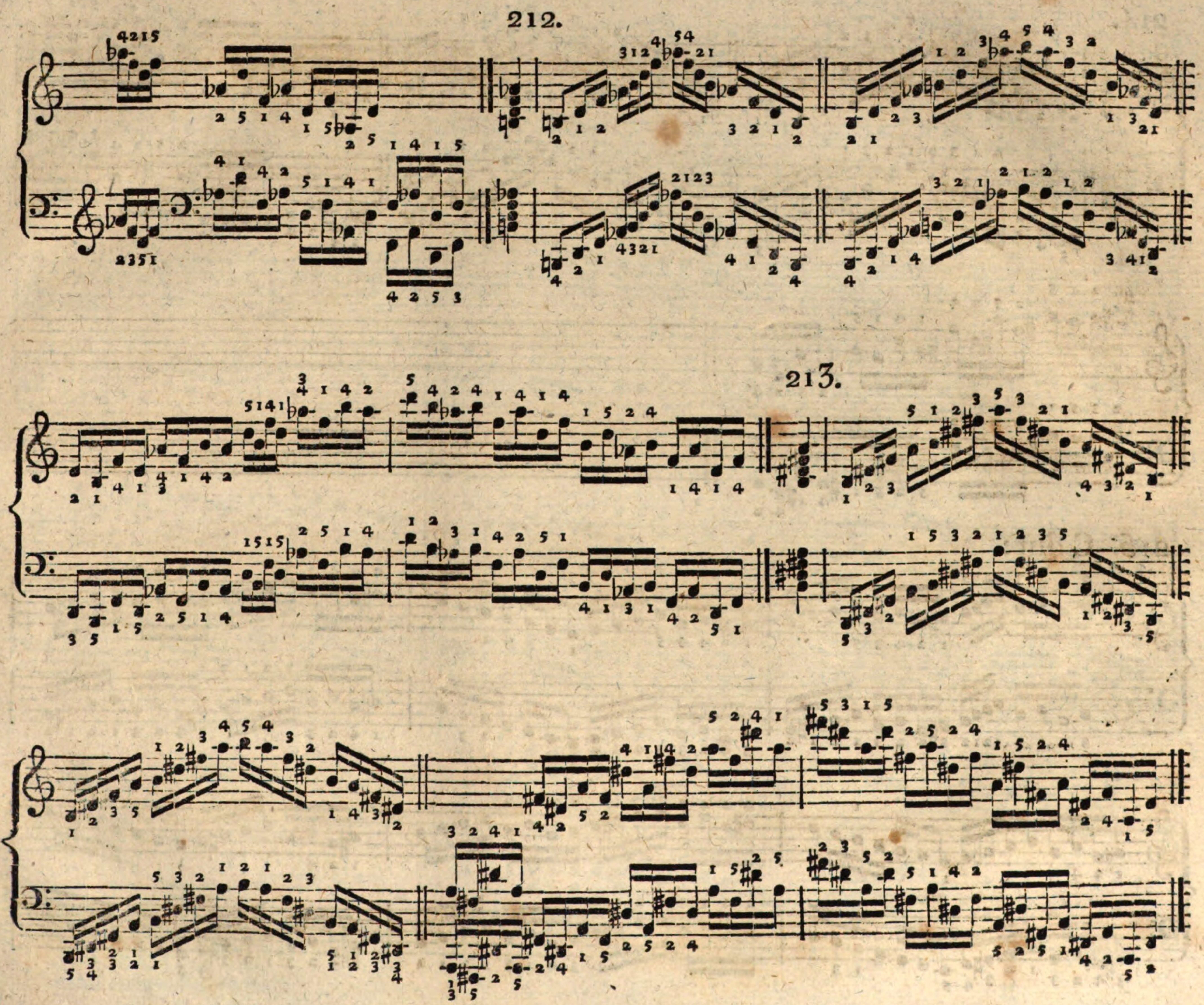




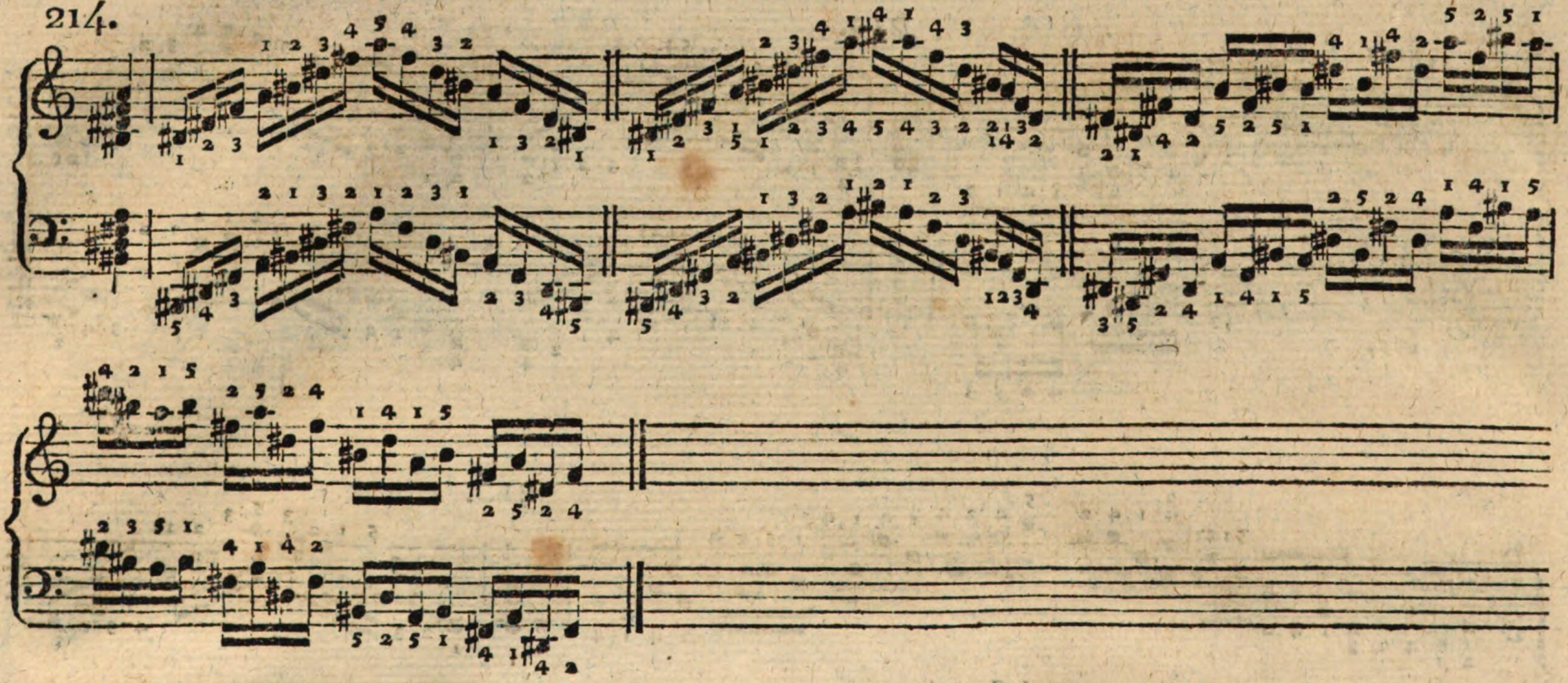


211.

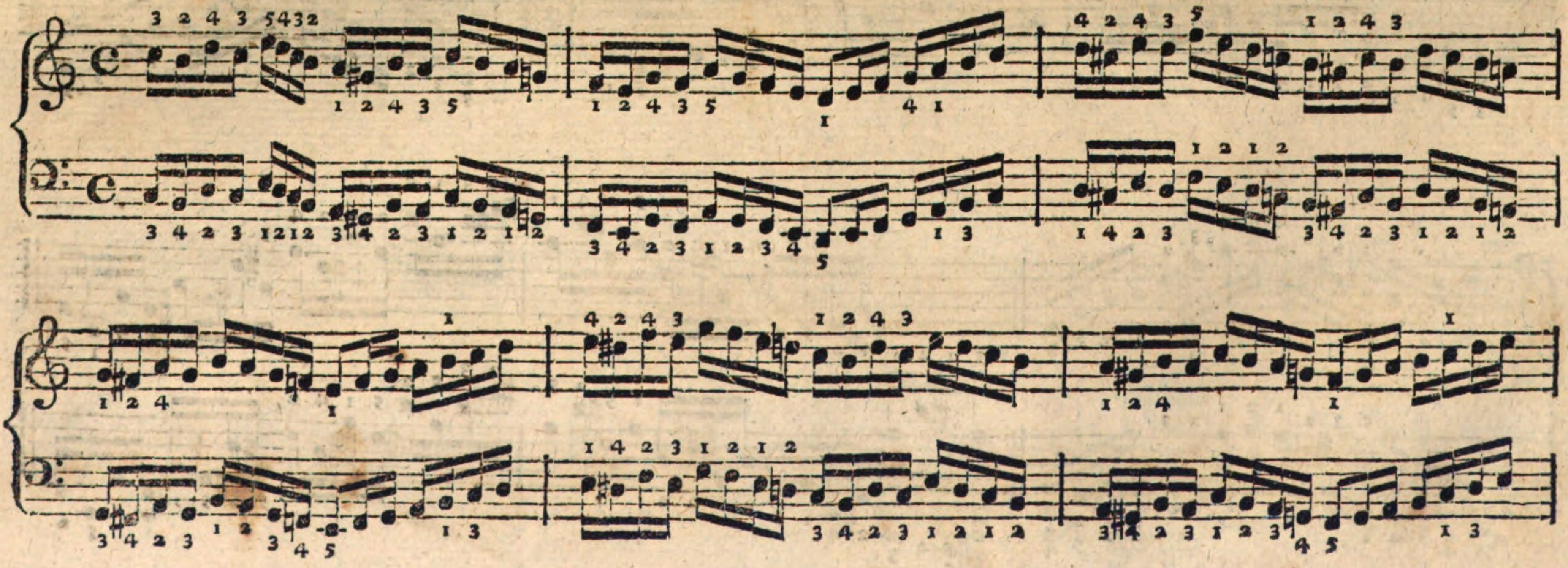


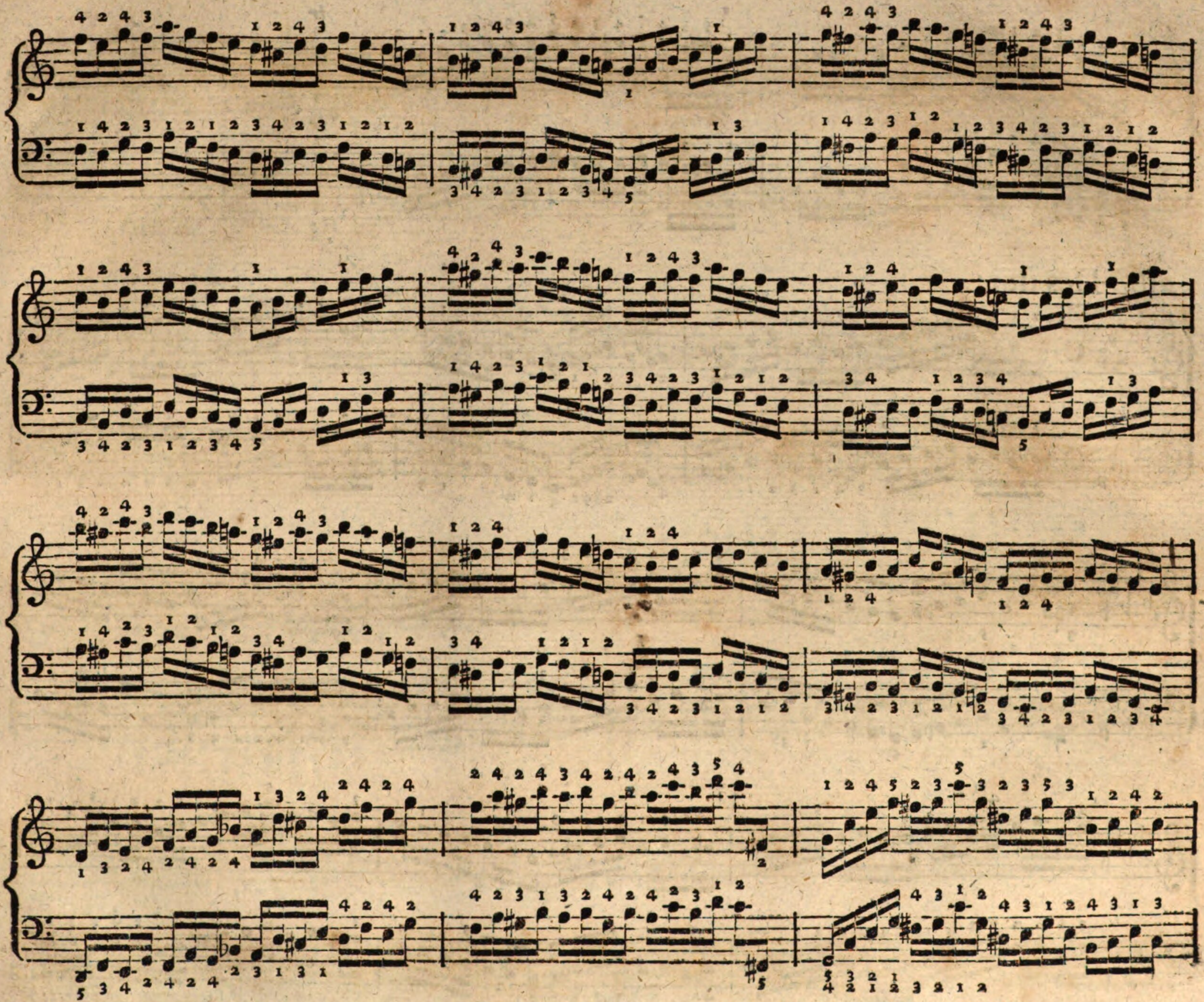

212.
213.

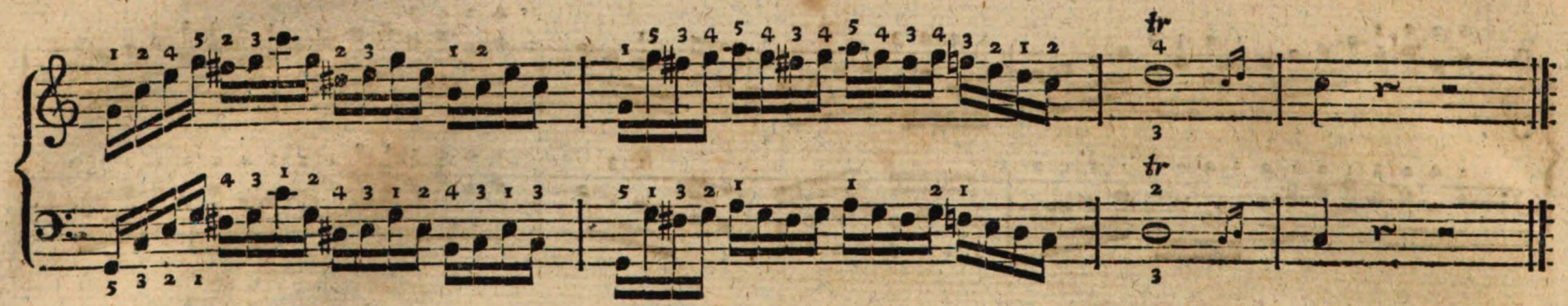
214.



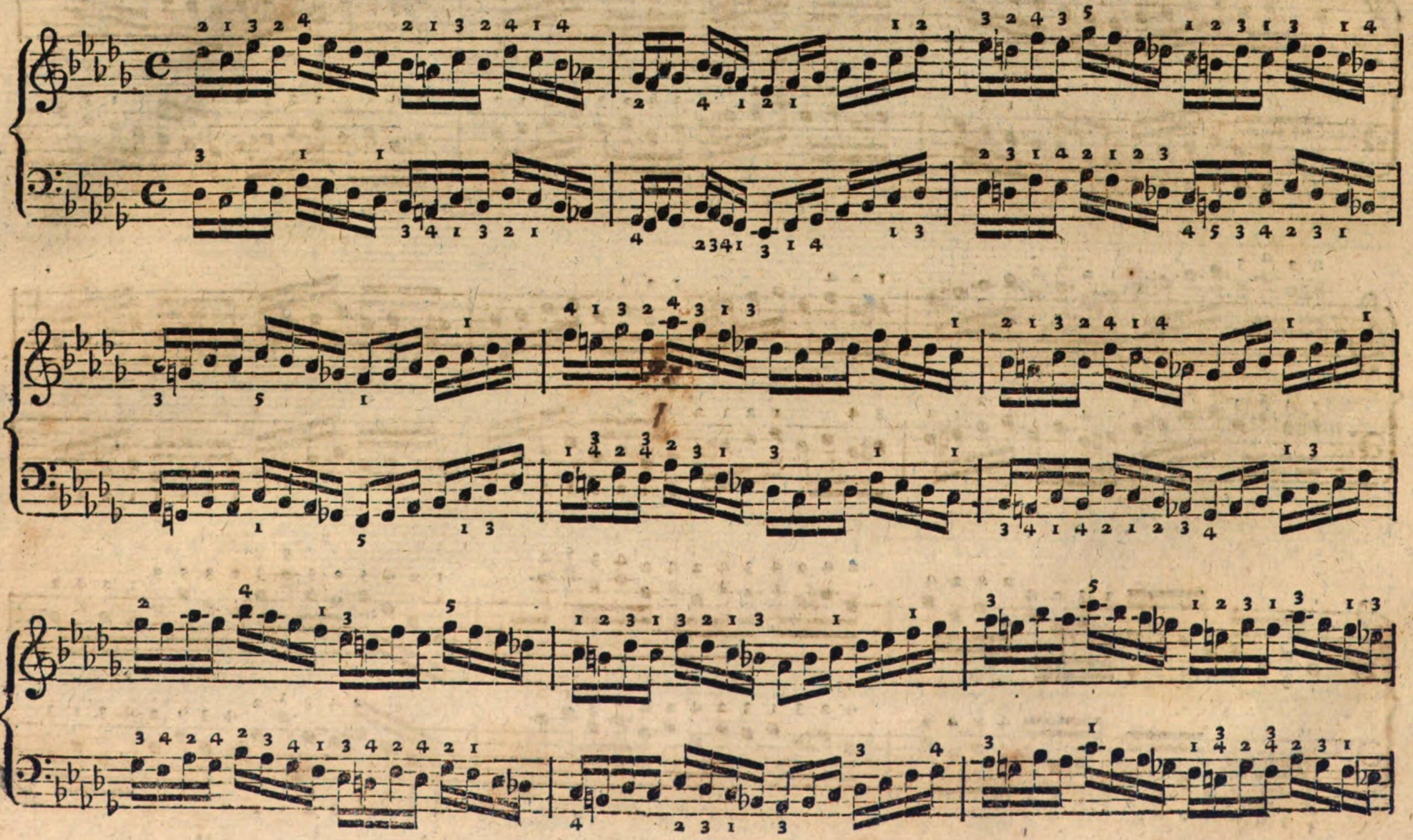
215. C dur:

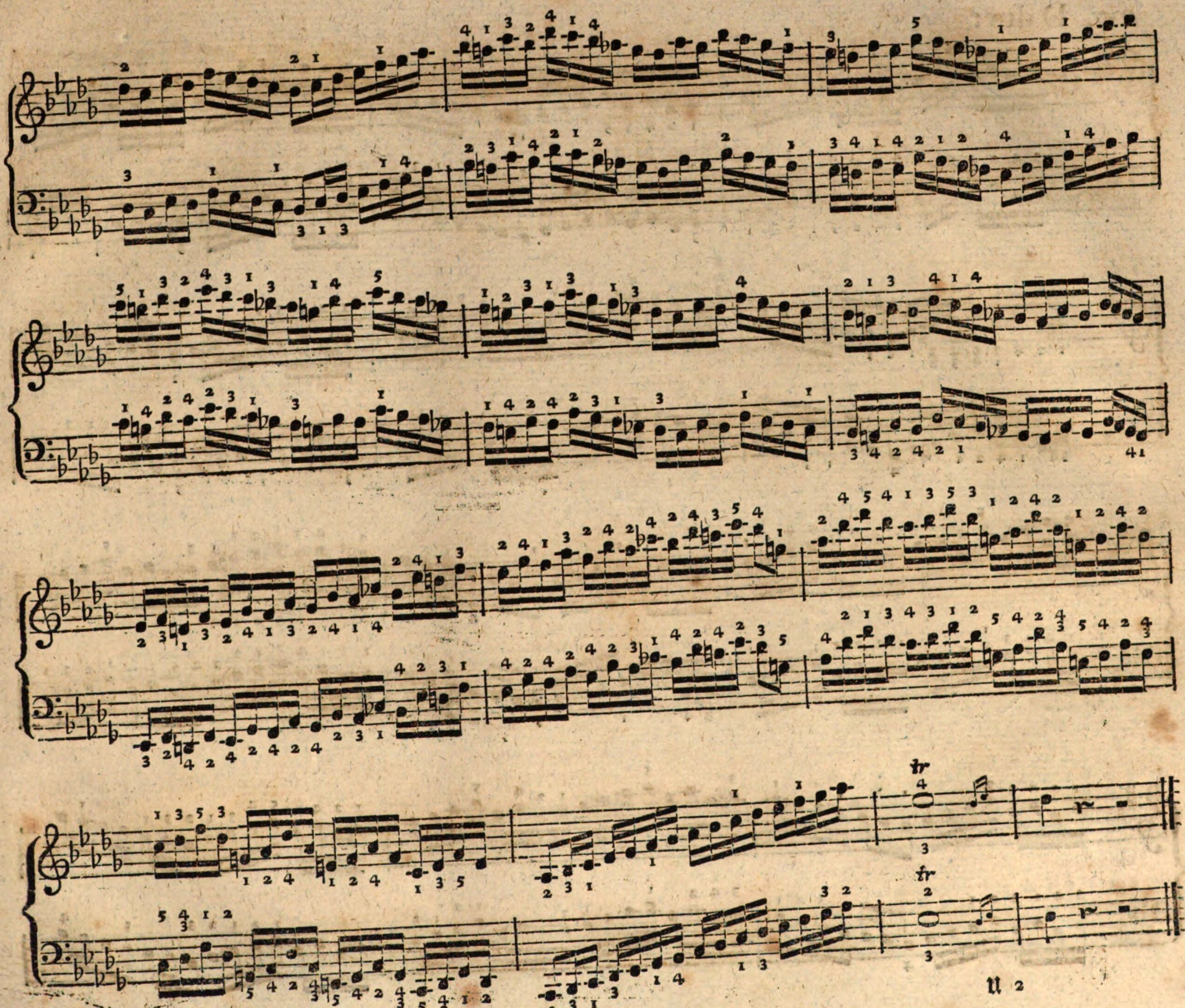




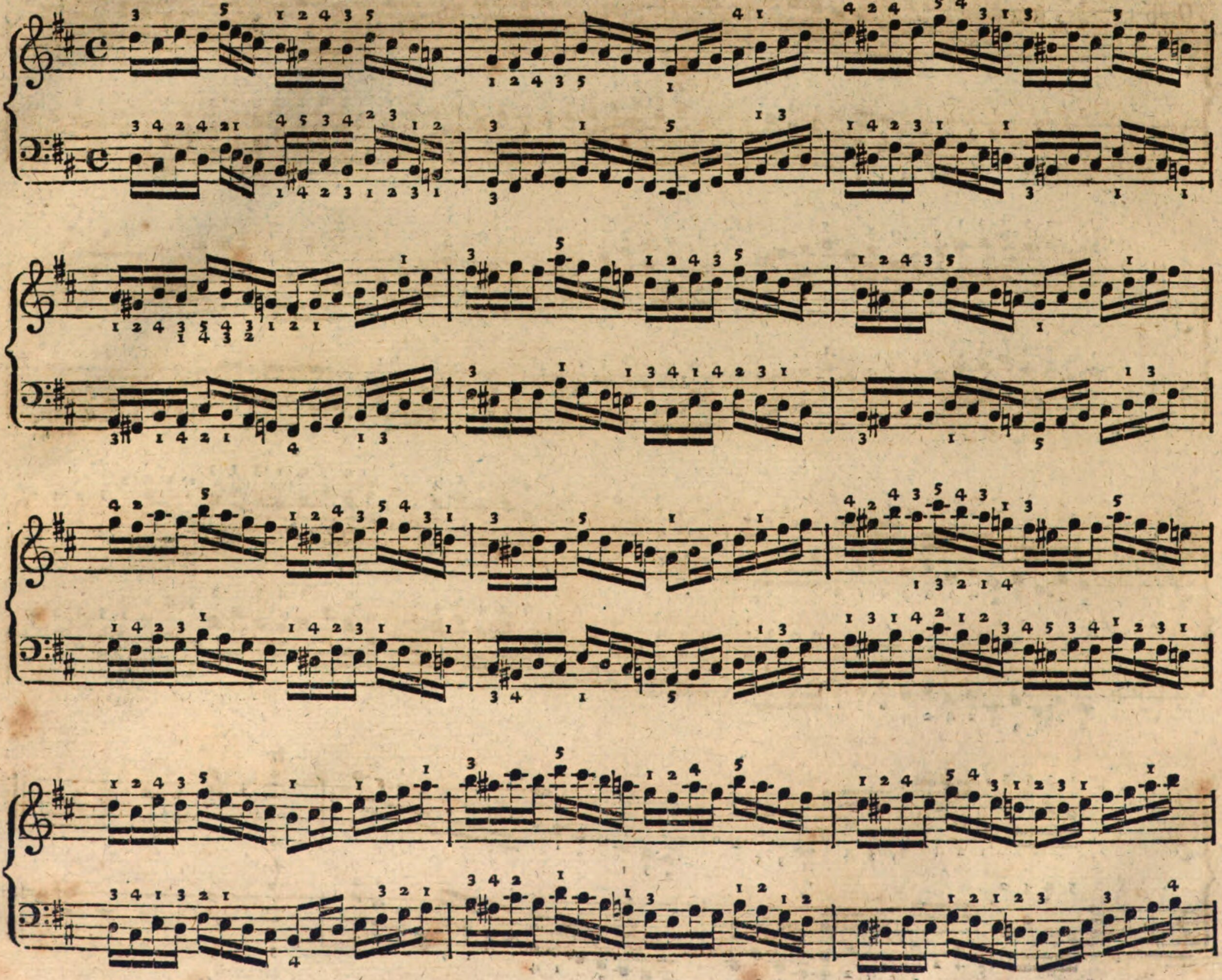


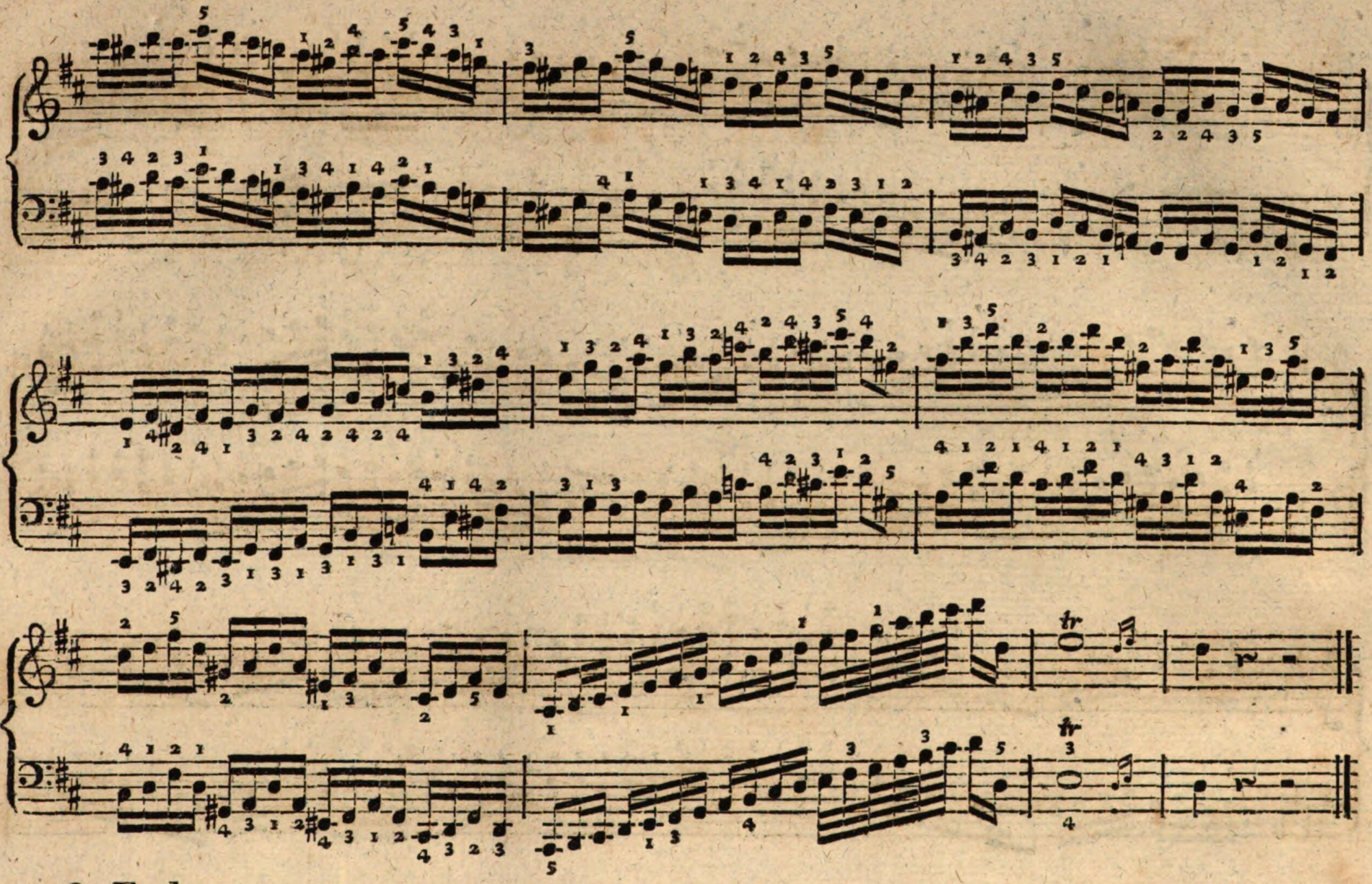
216. Des dur:



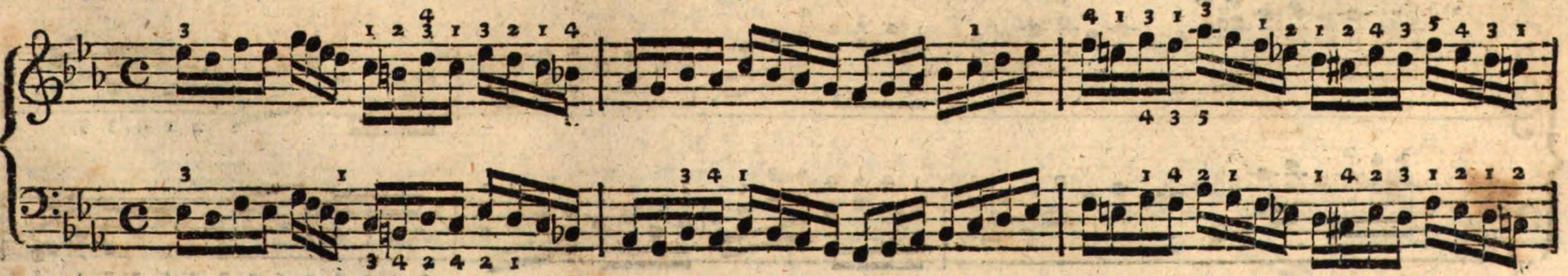


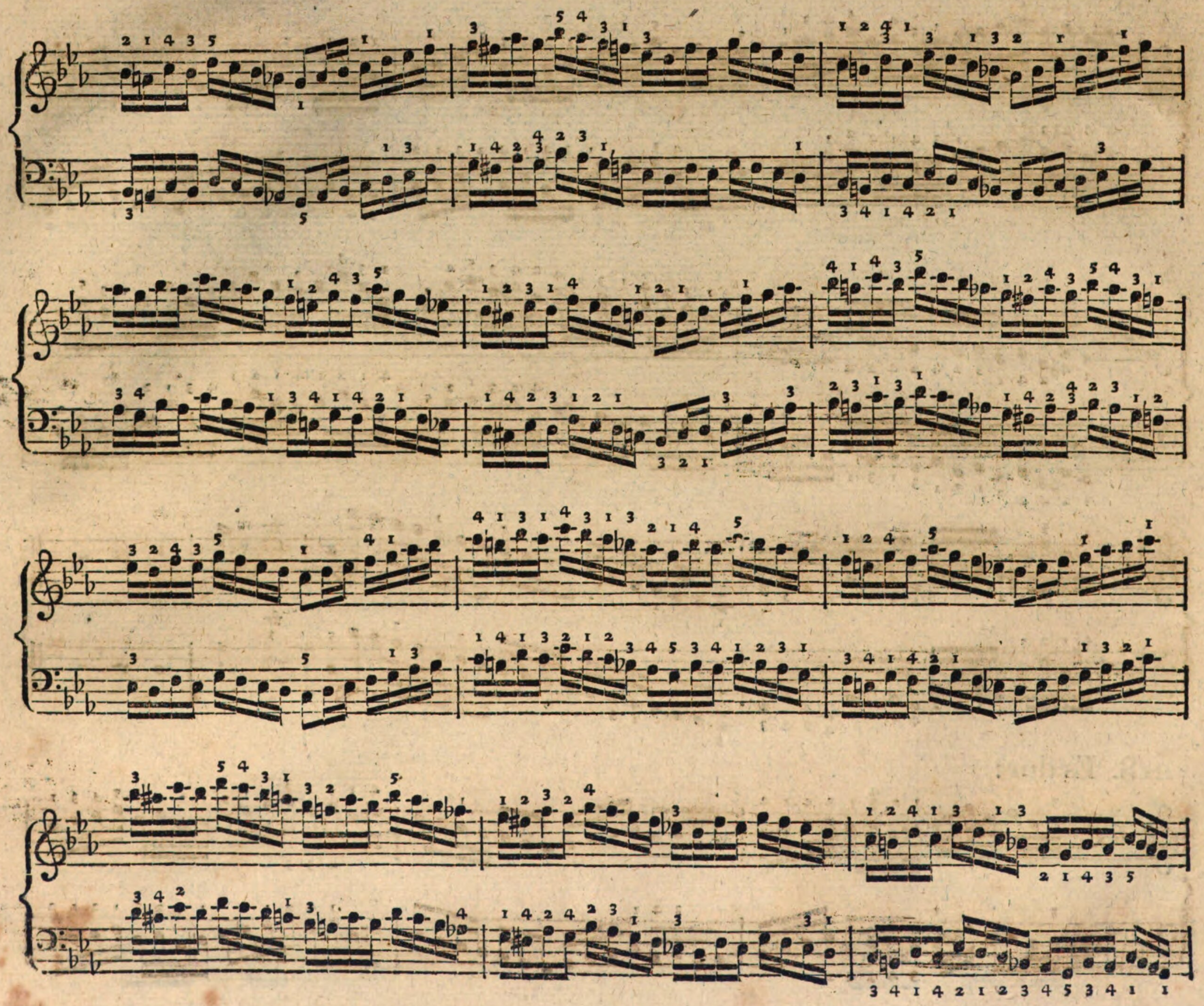
217. D dur:

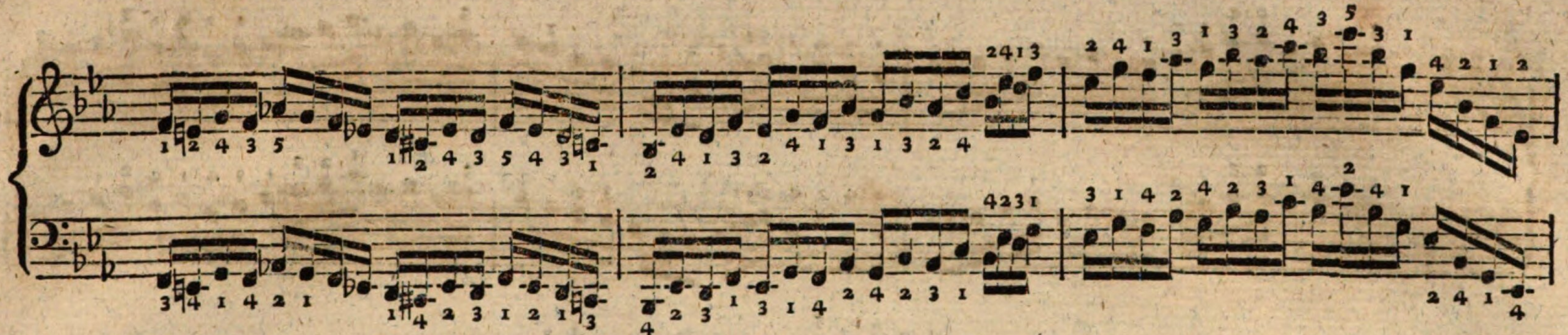




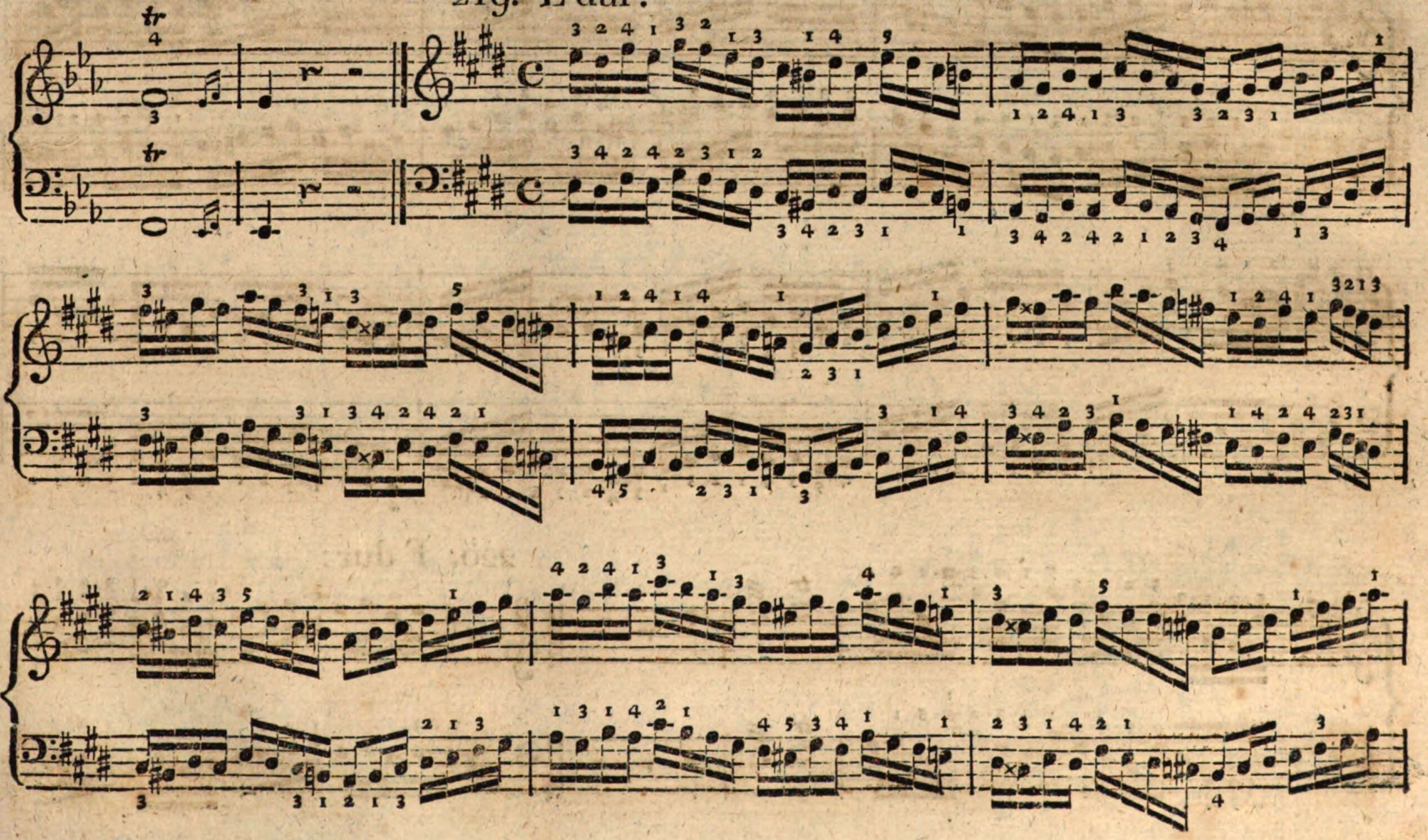
218. Es dur:

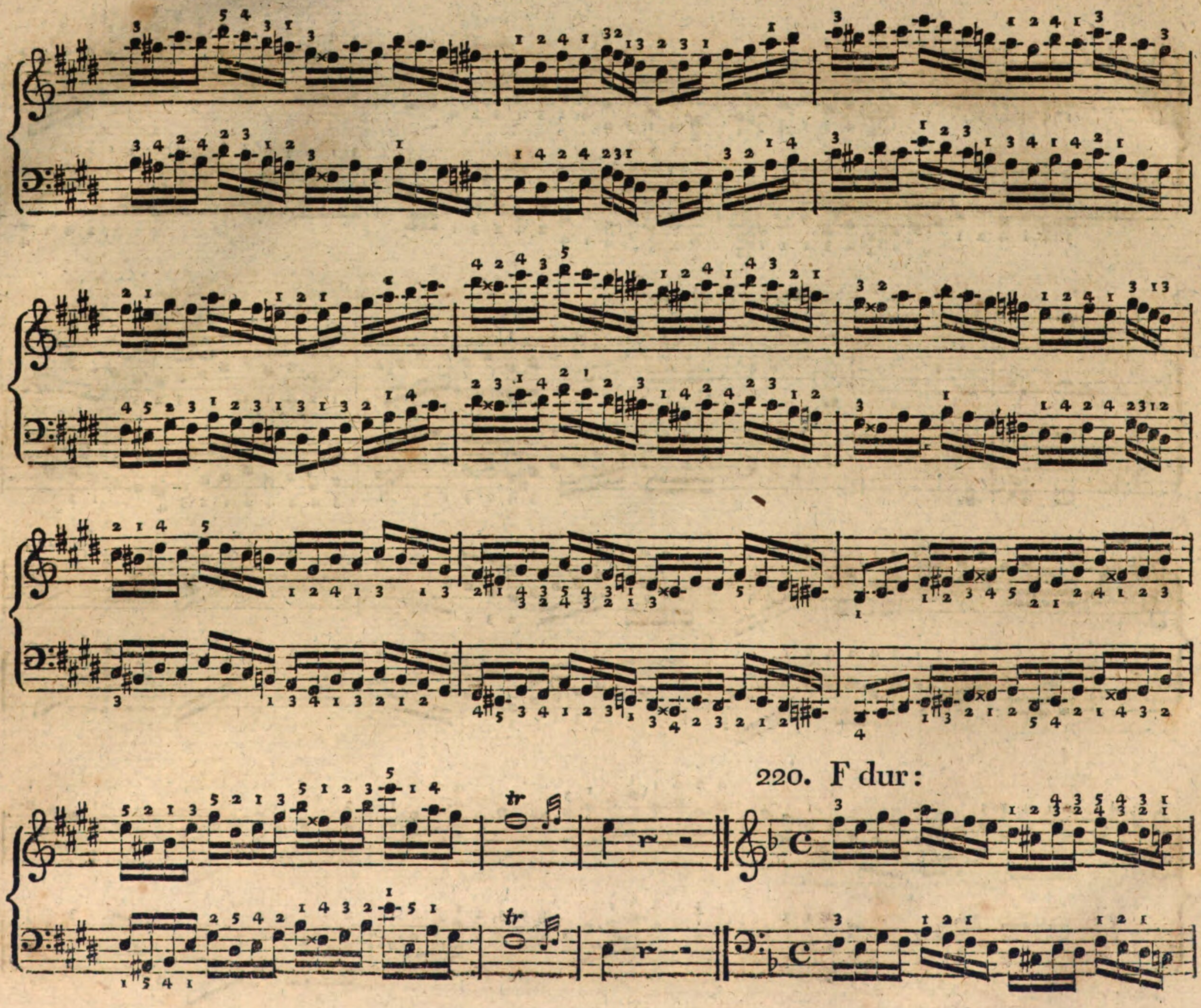


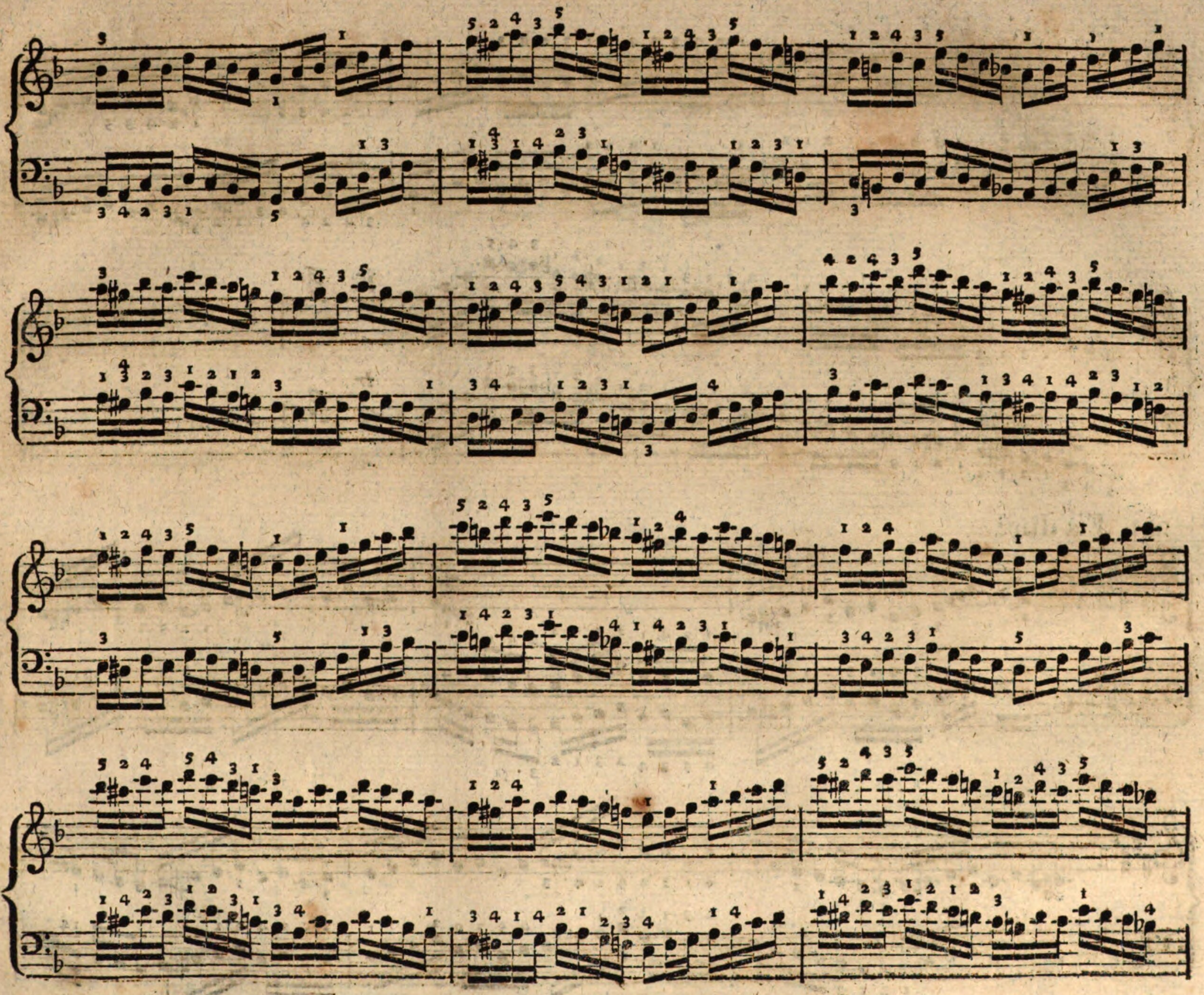


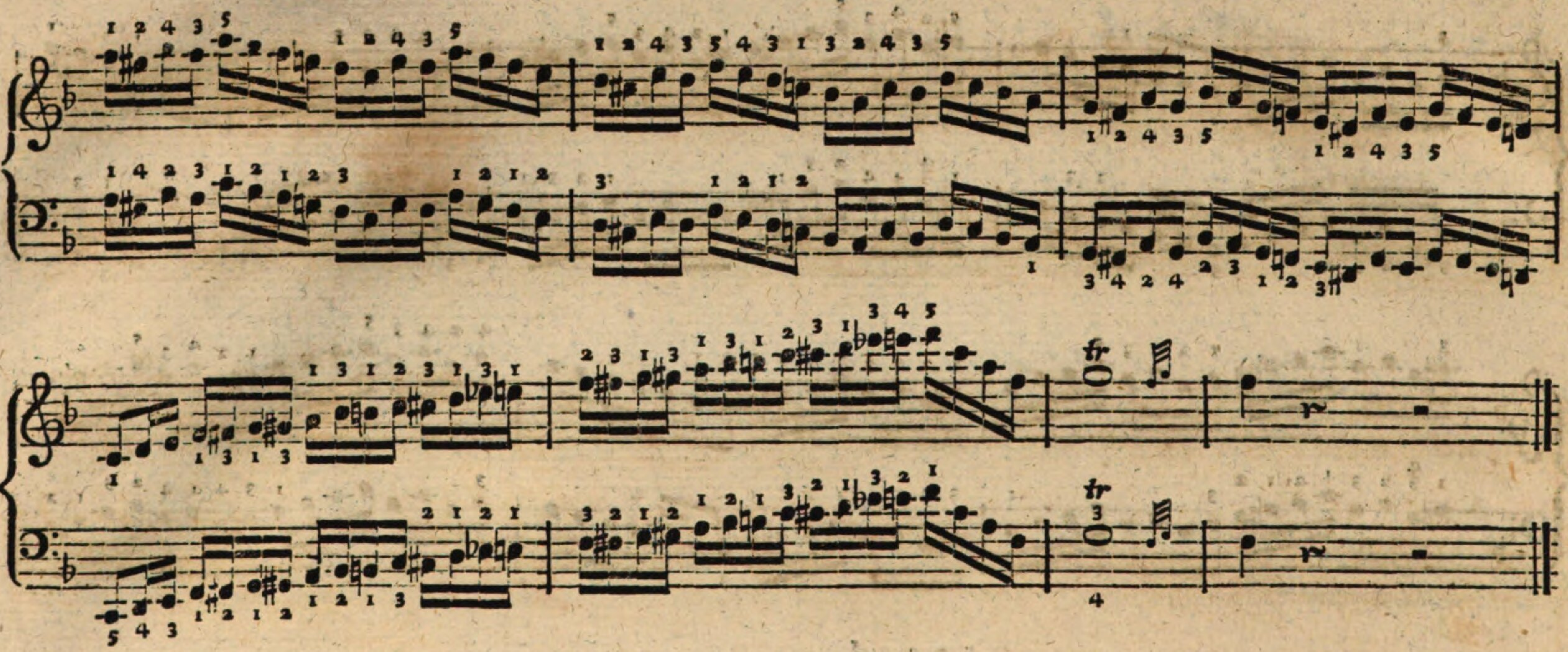


219. E dur:

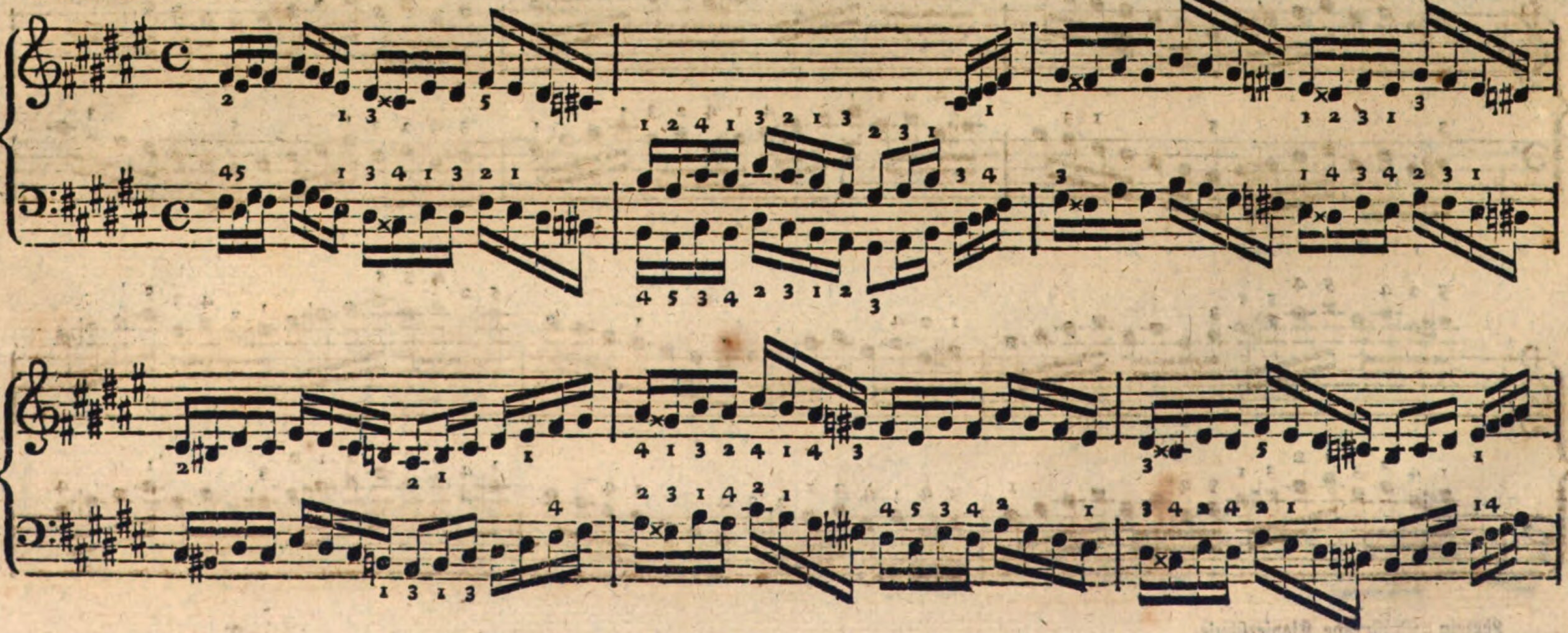


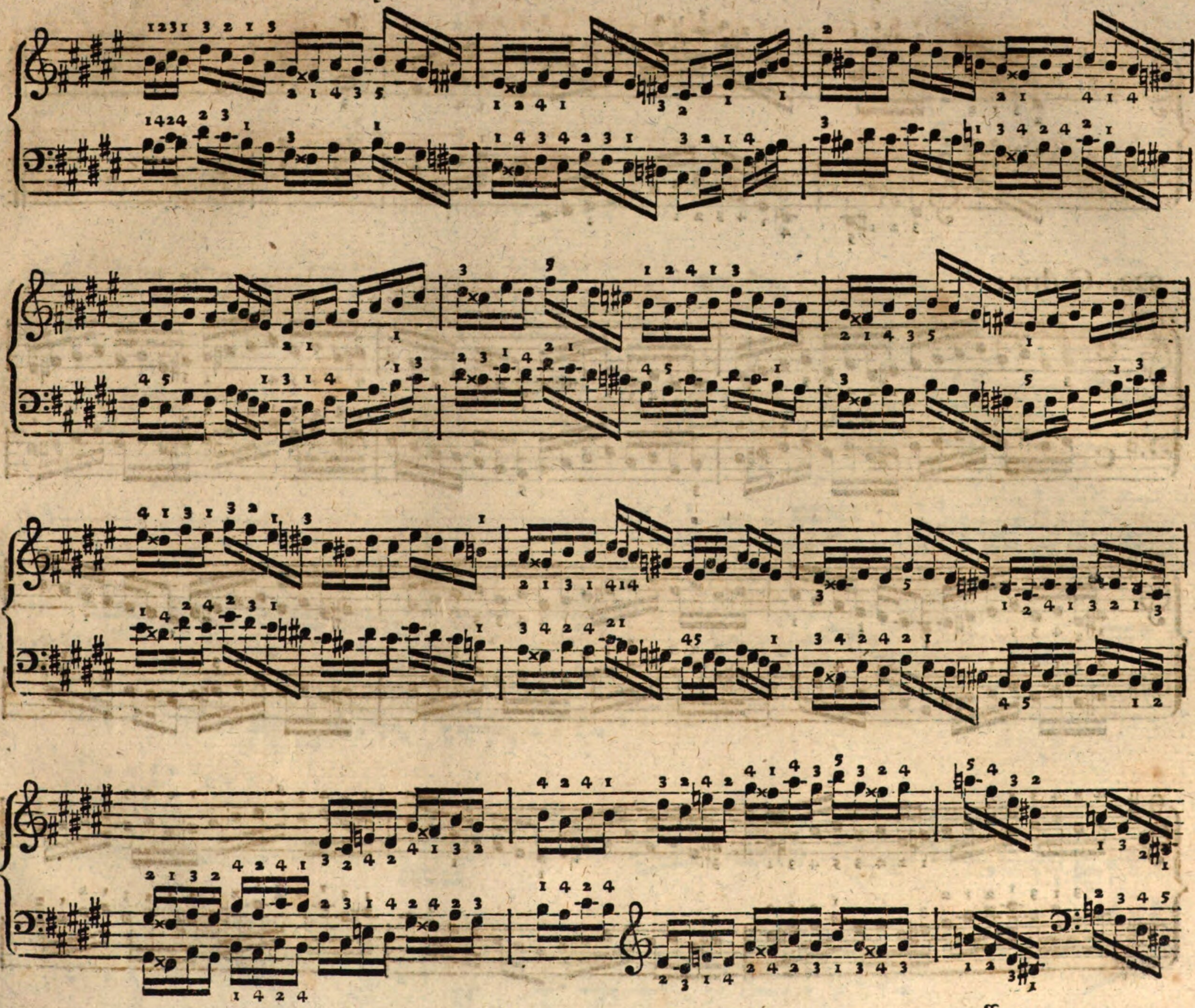

220. F dur:

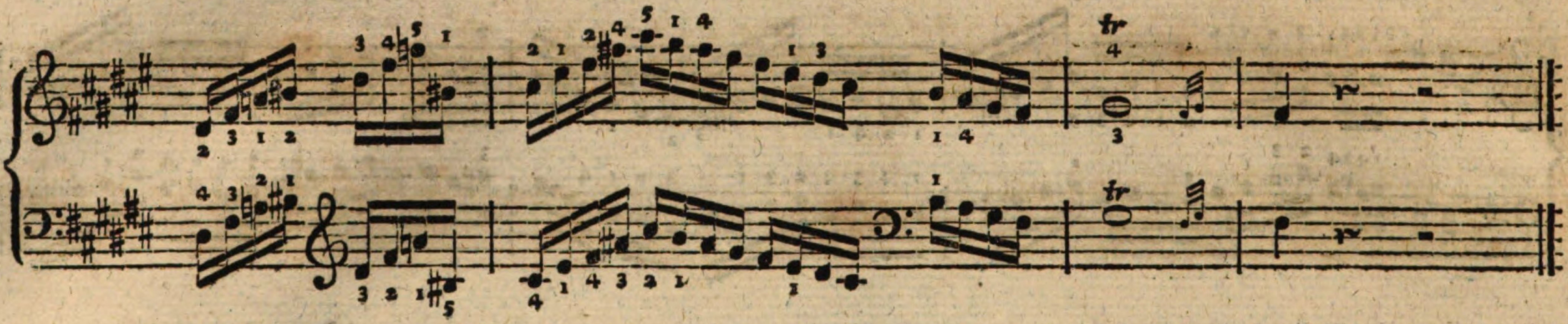




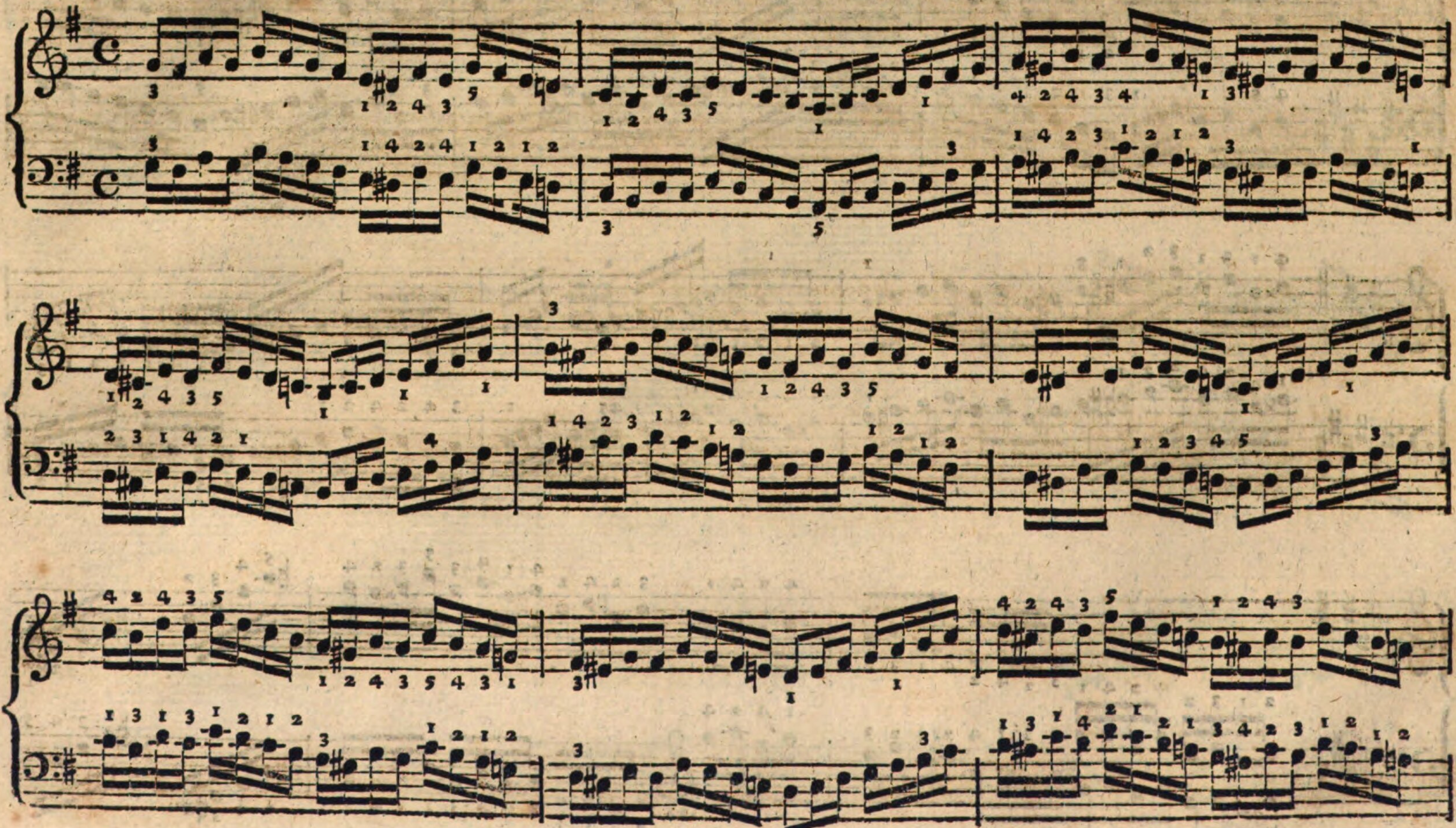
221. Fis dur:

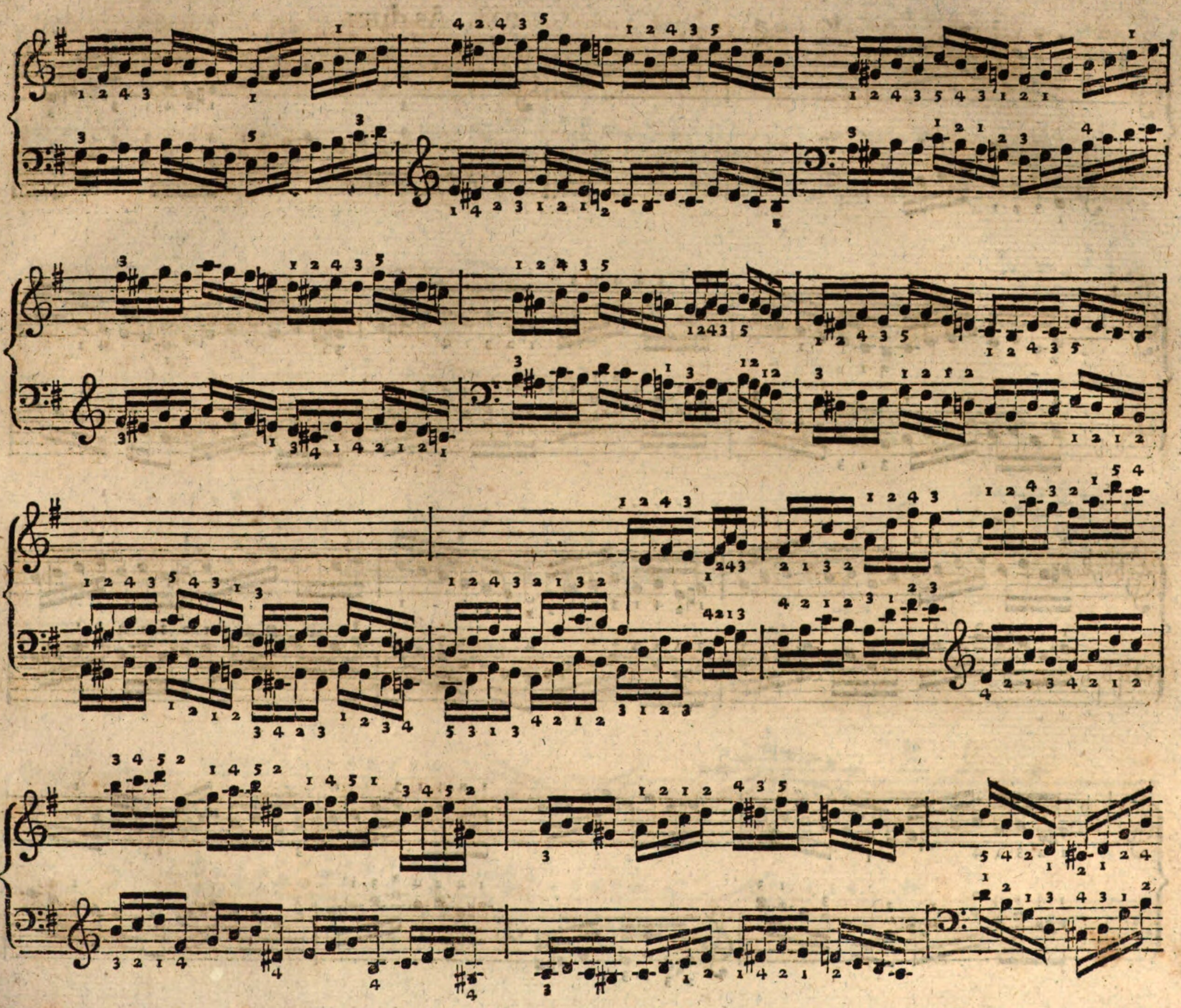




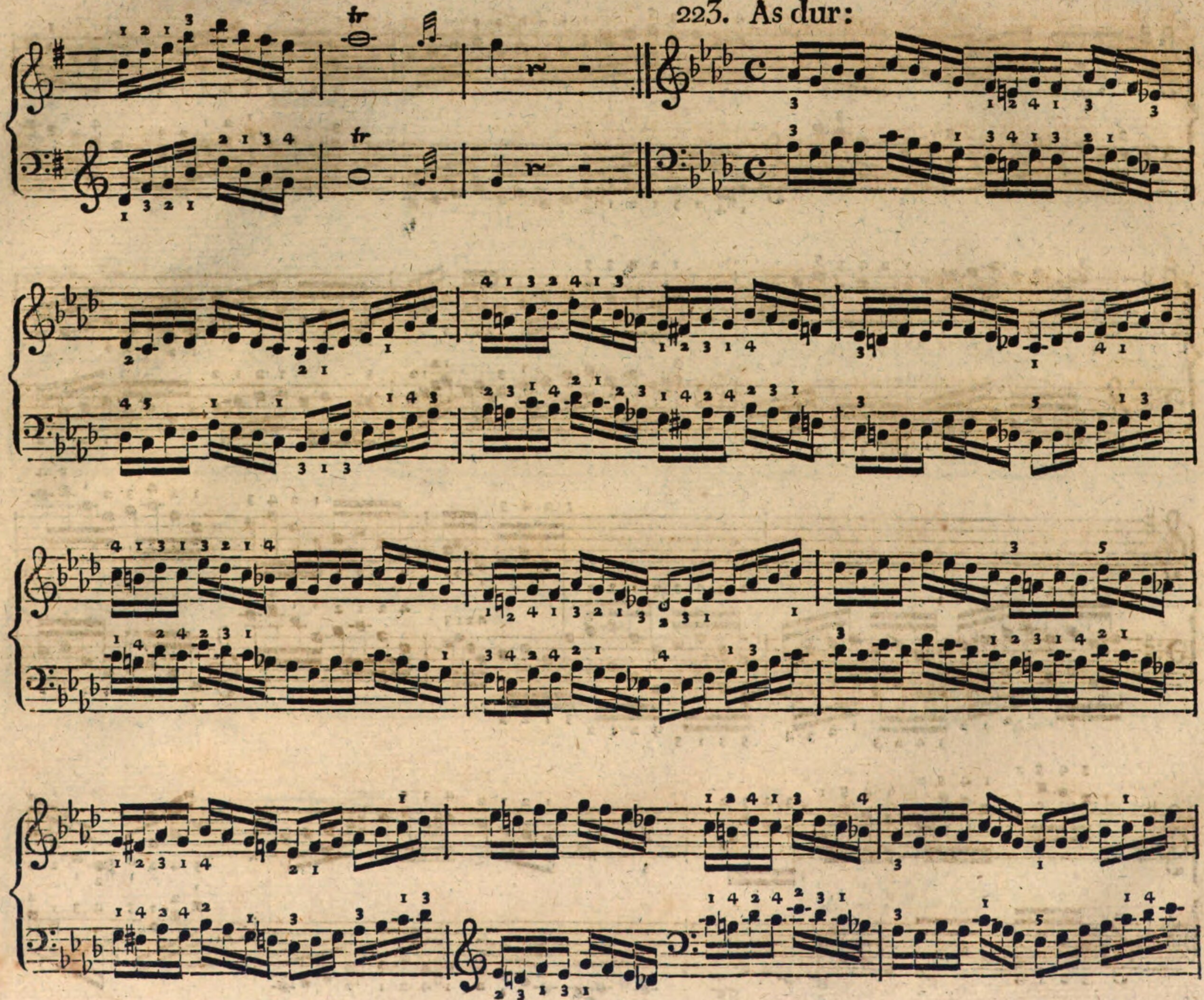


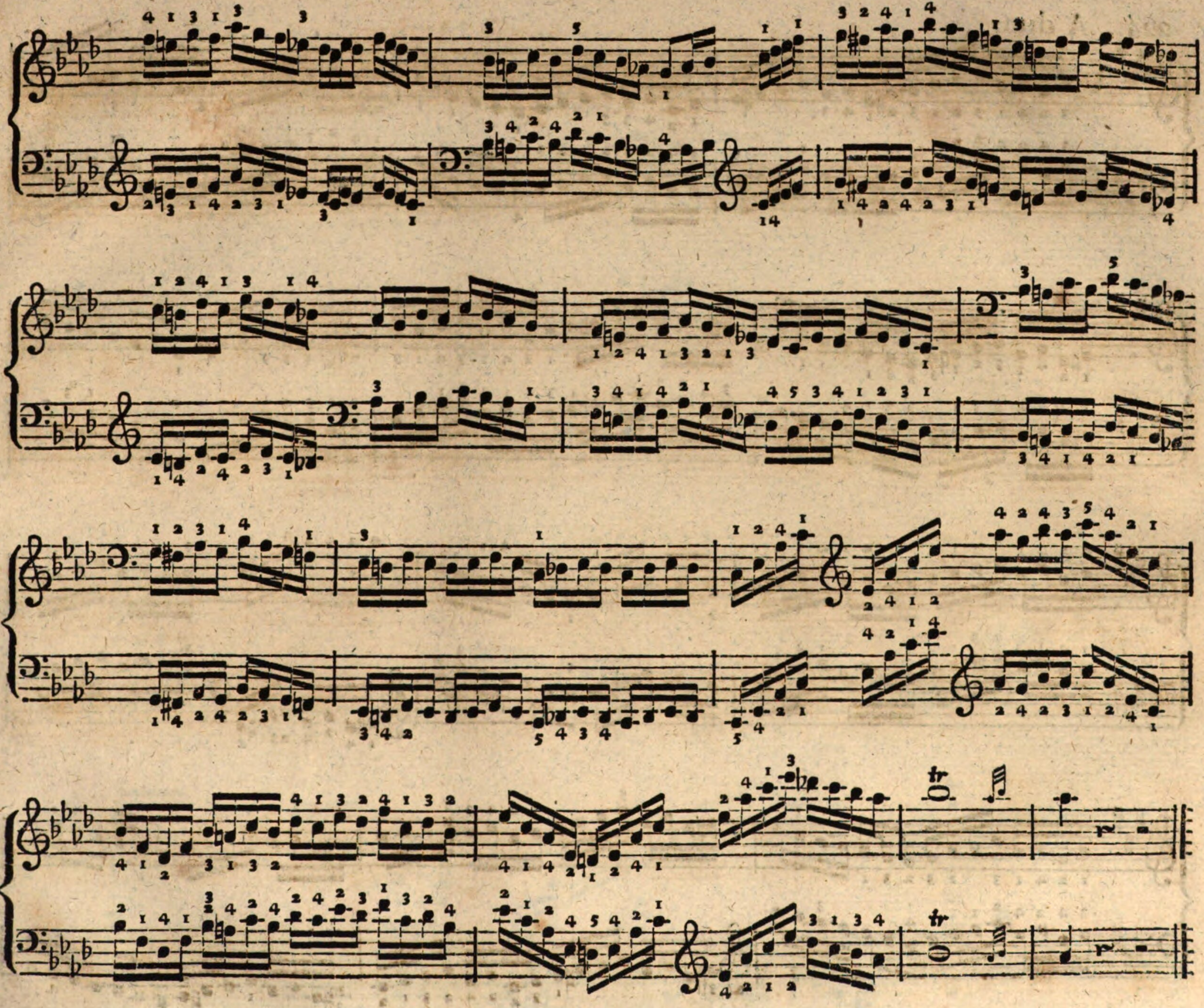
222. G dur:



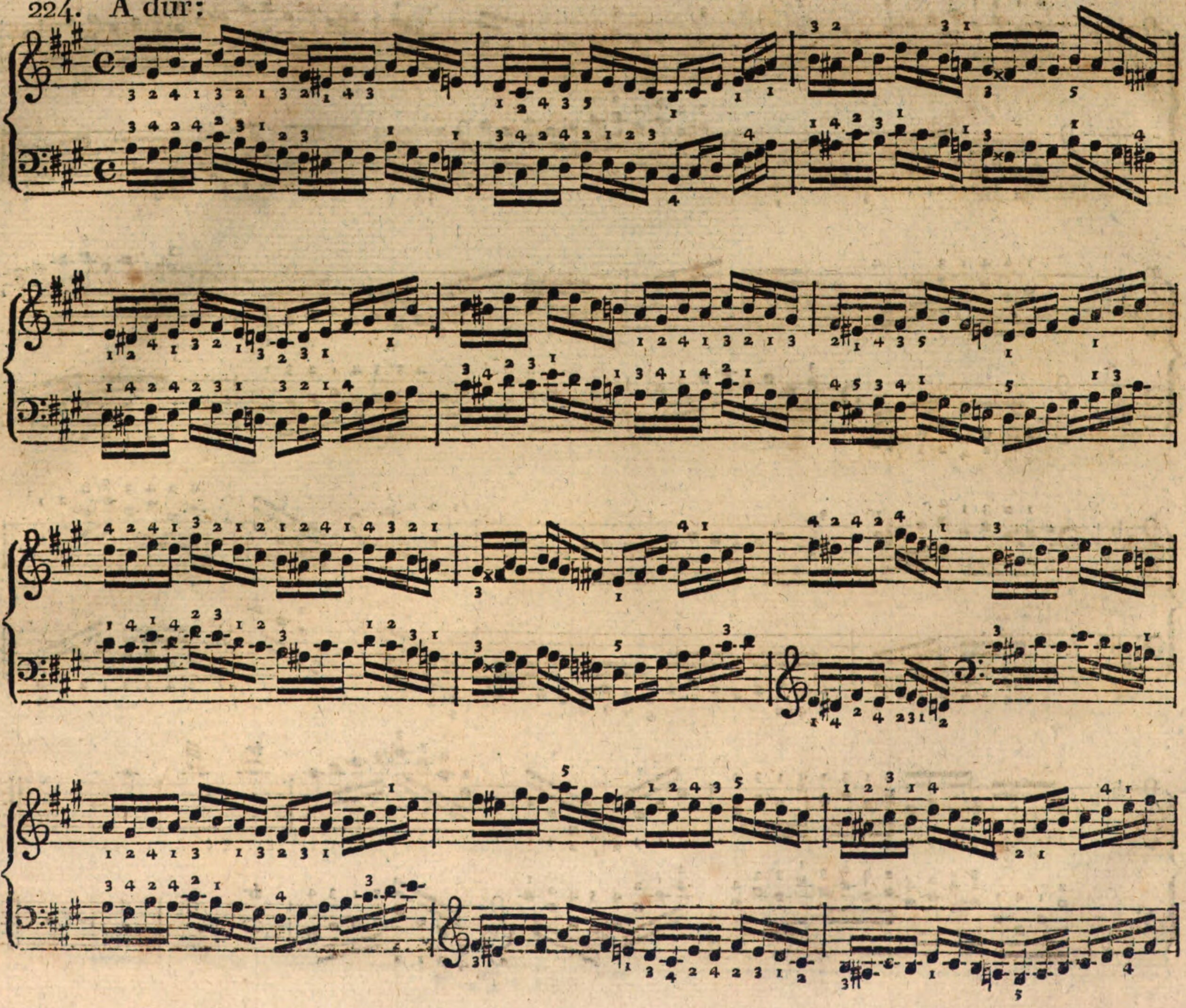


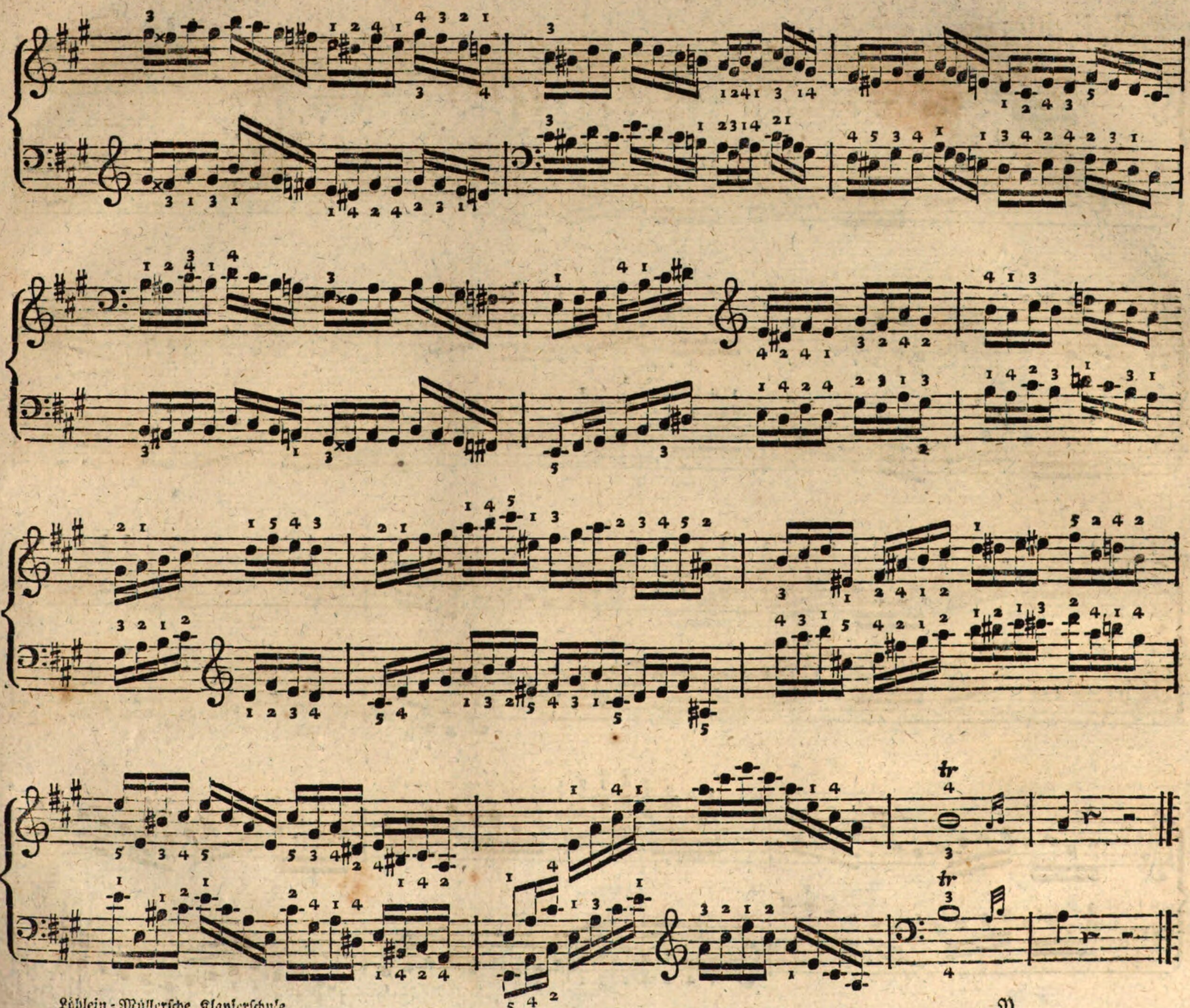
223. As dur:



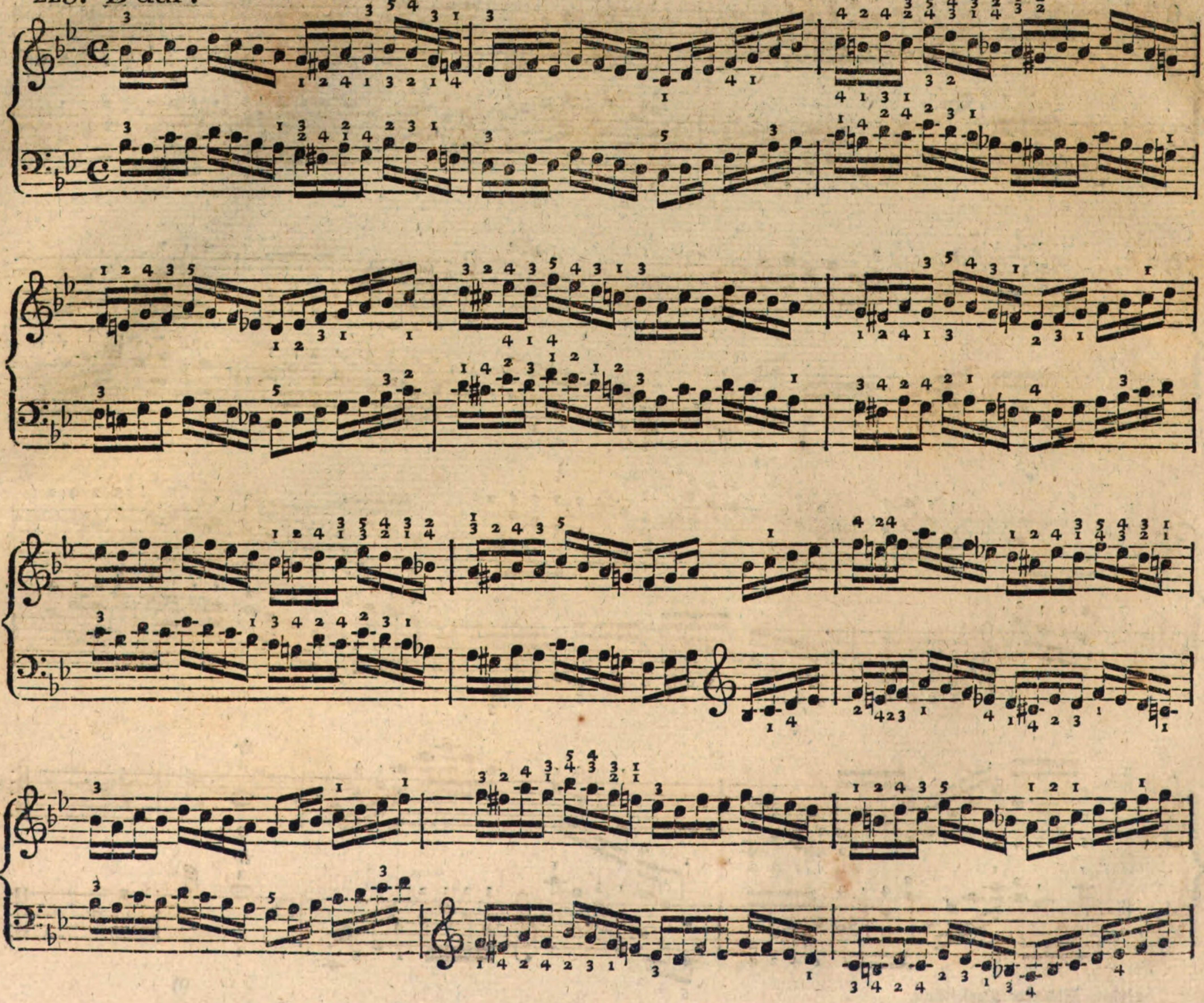


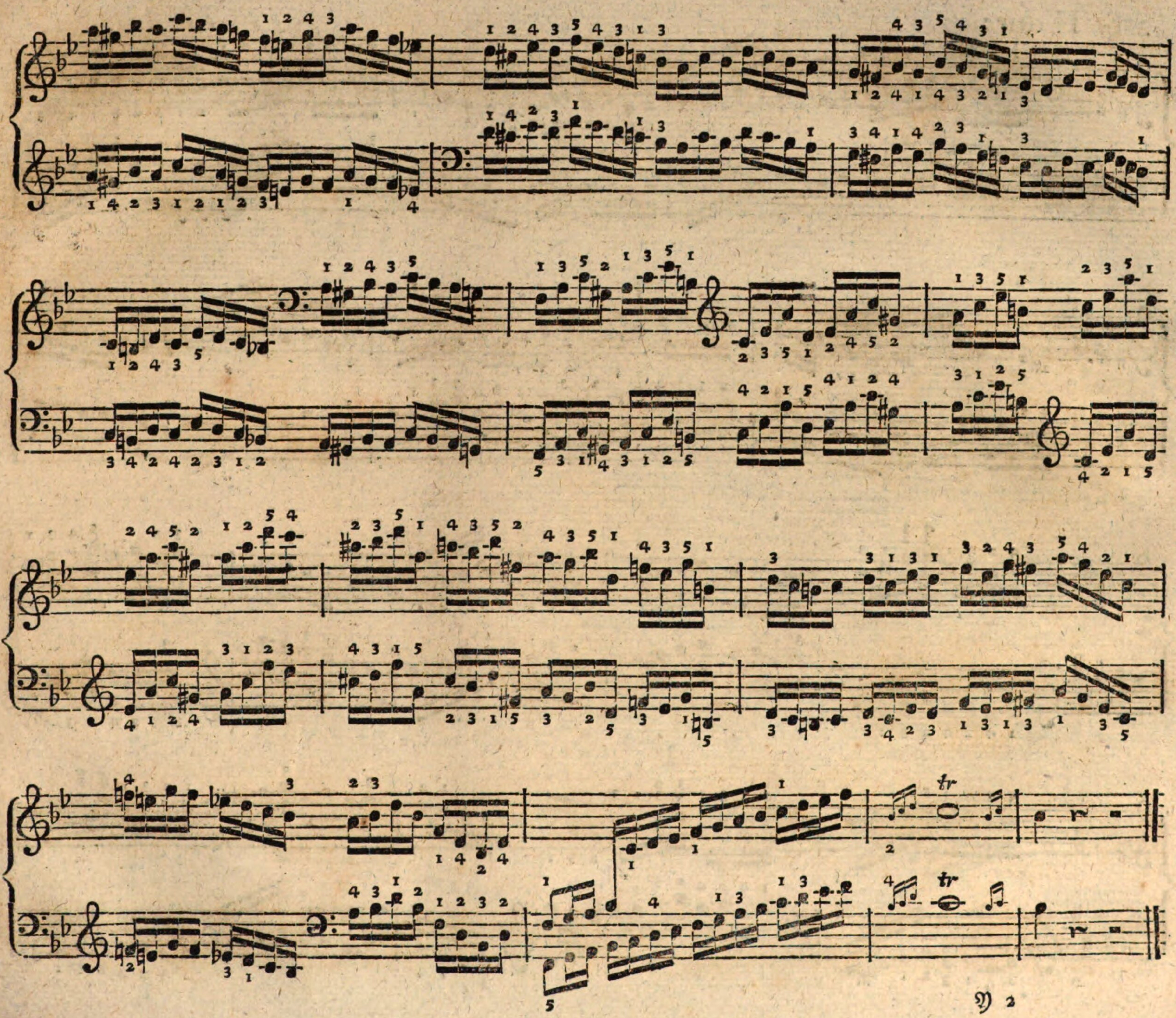
224. A dur:



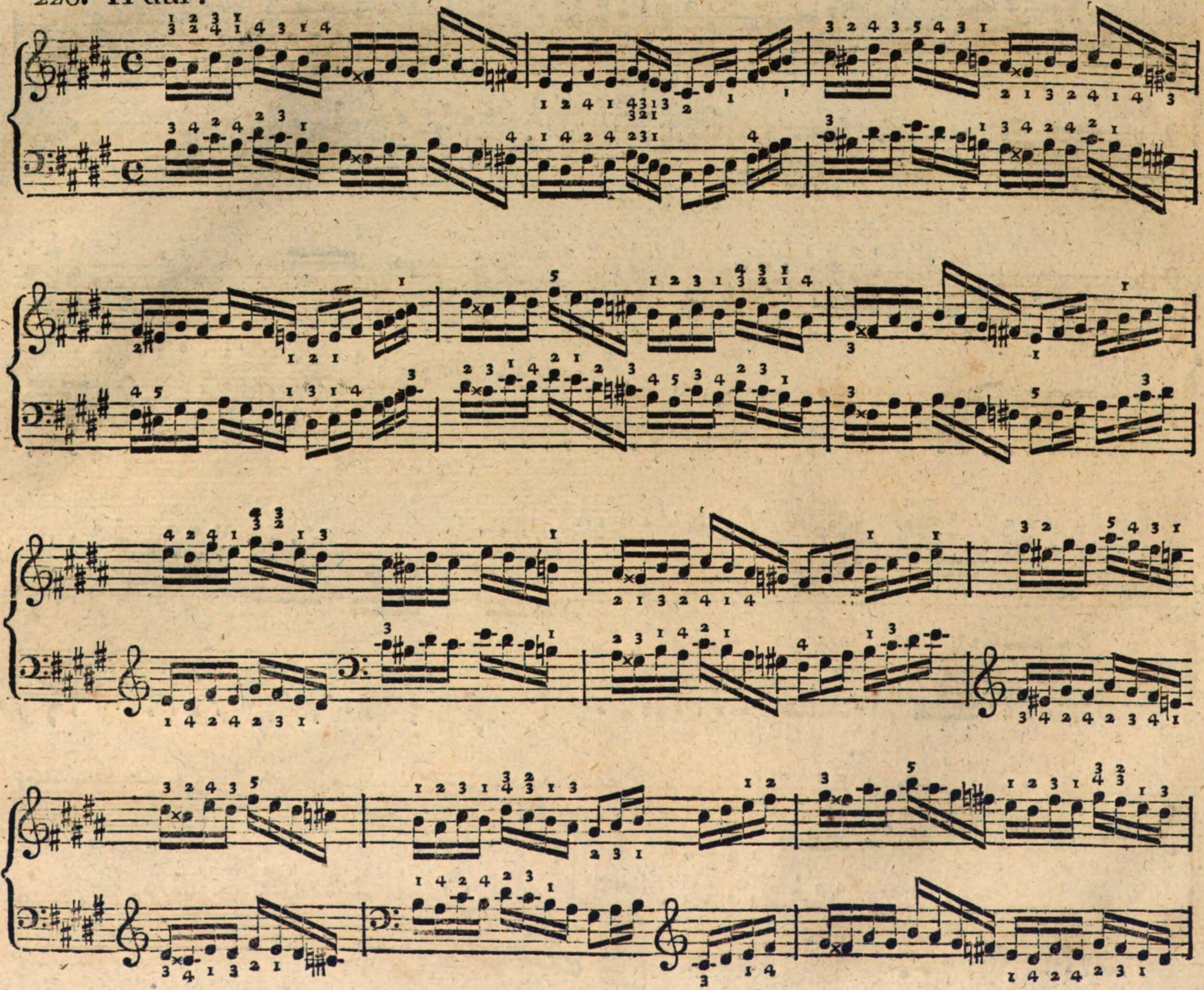


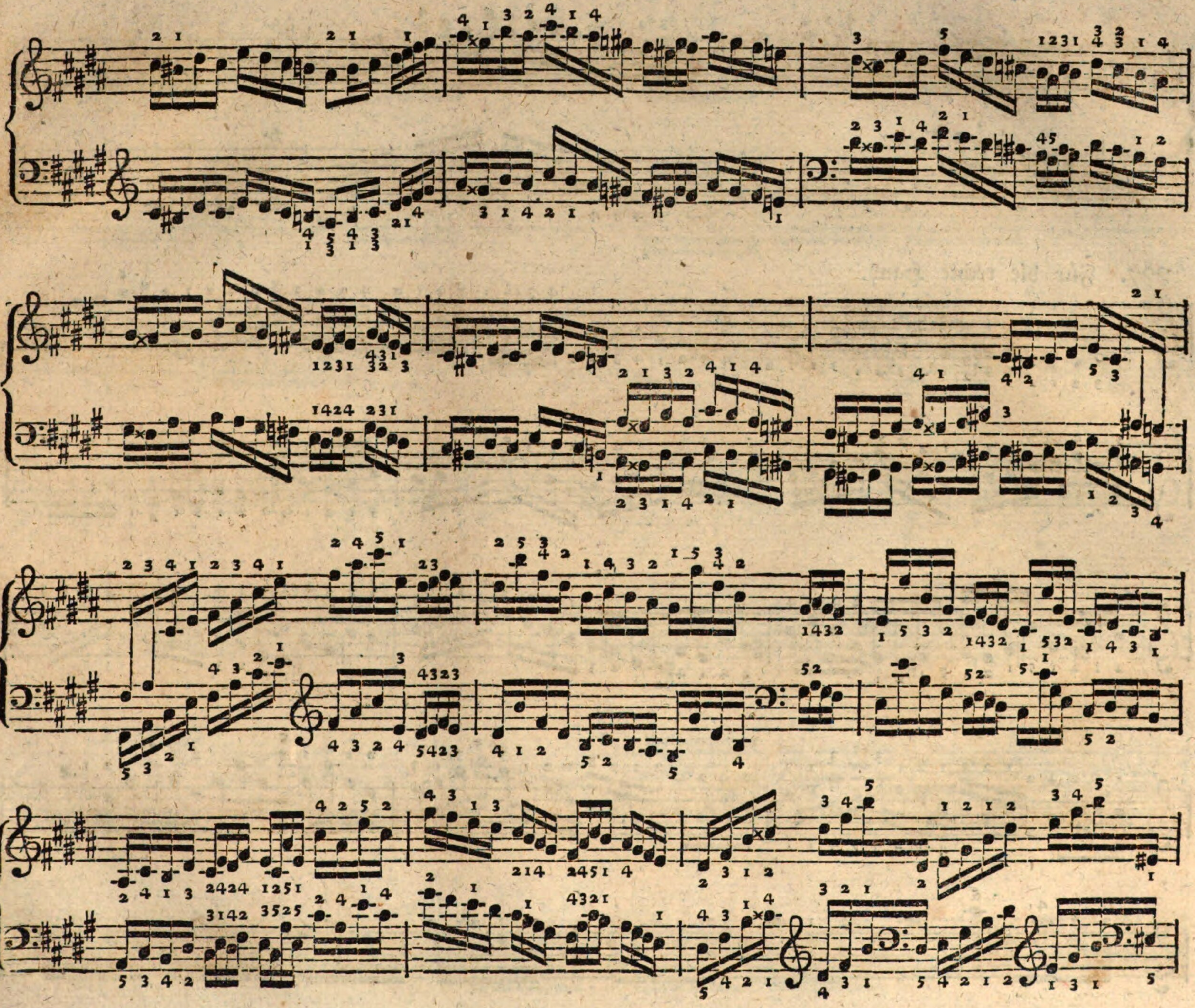
225. B dur:

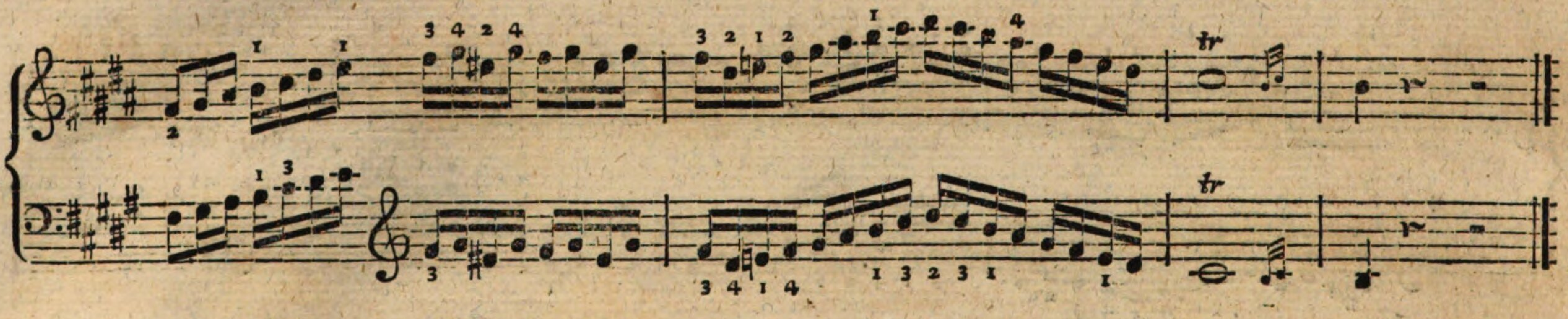




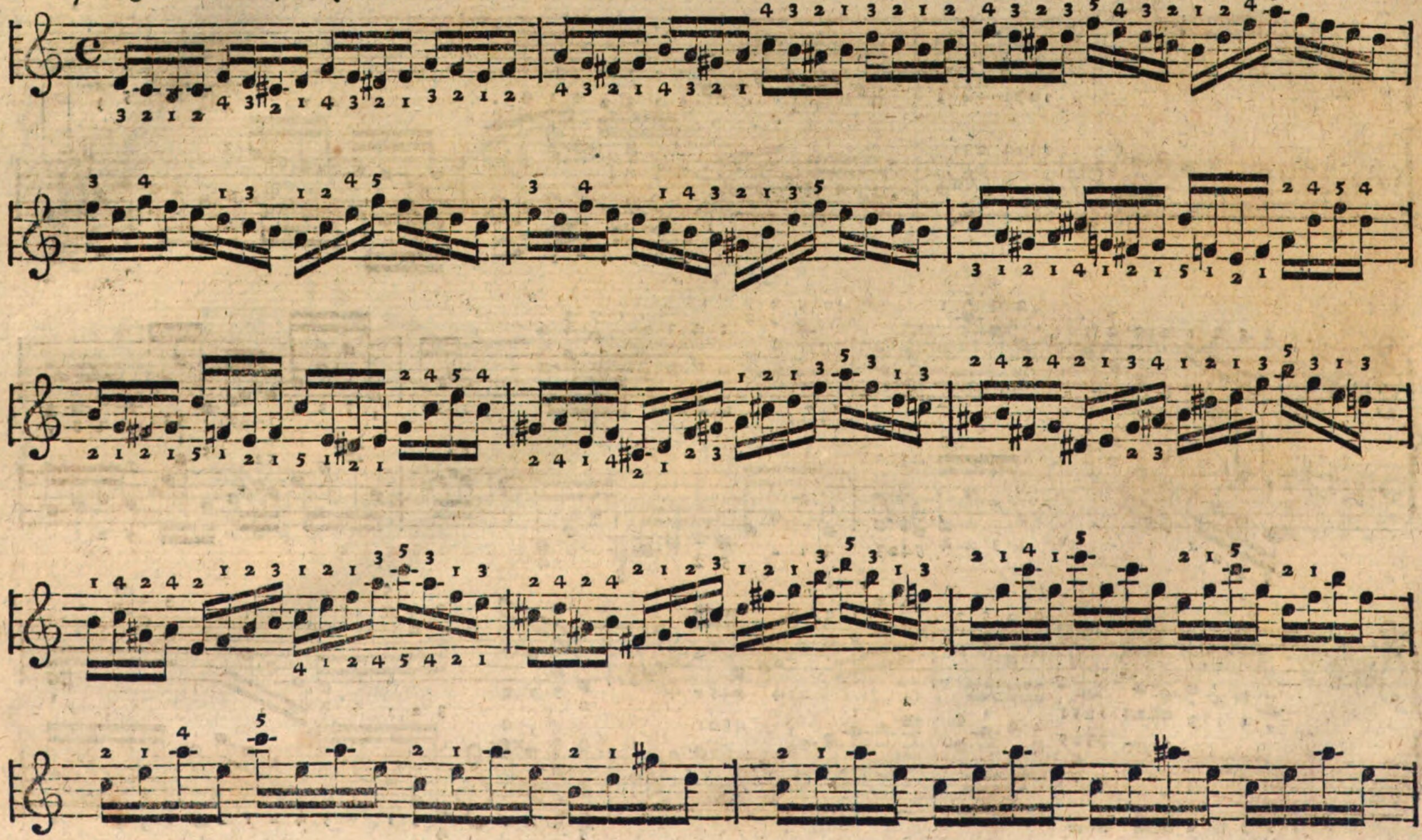
226. H dur:

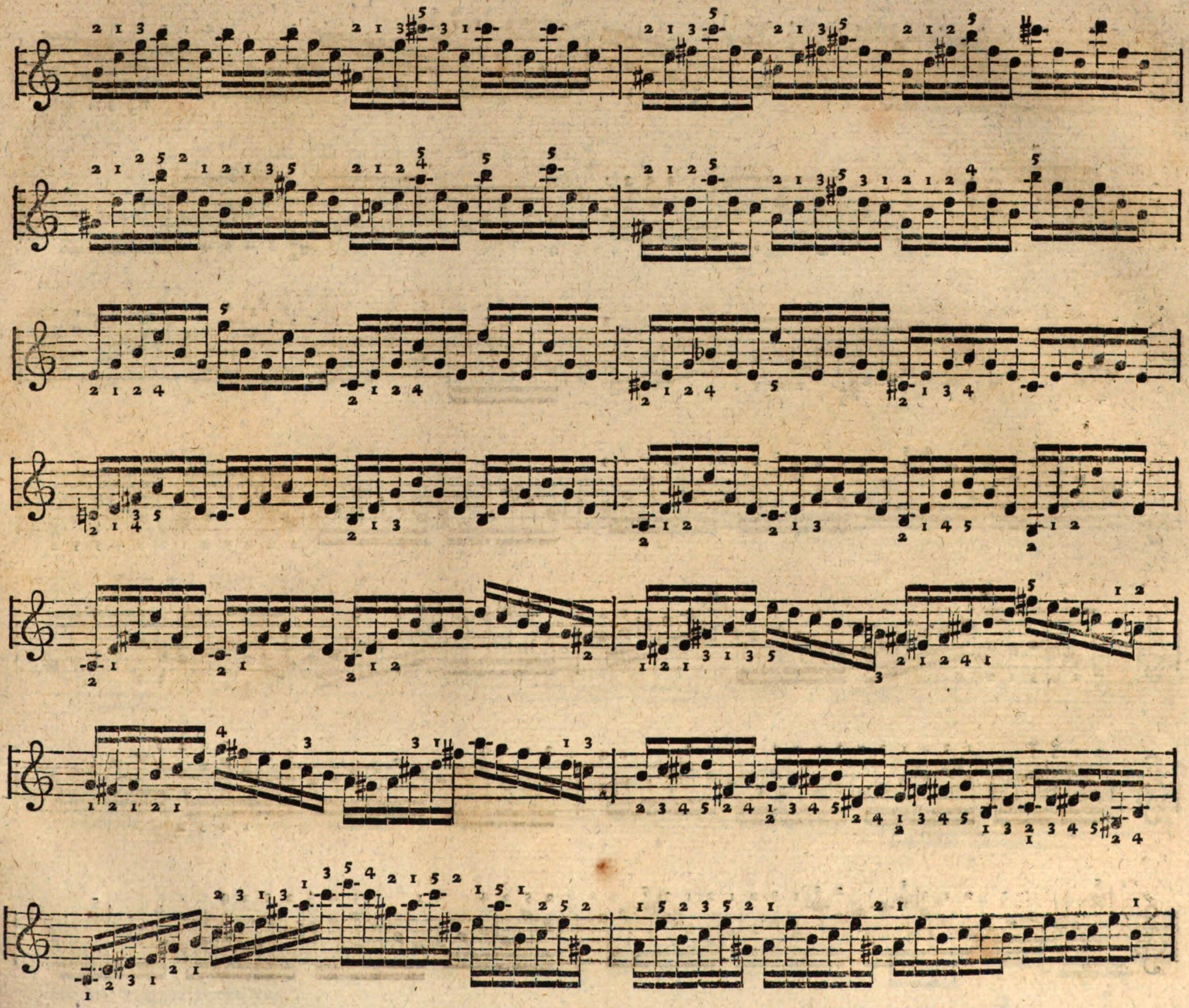


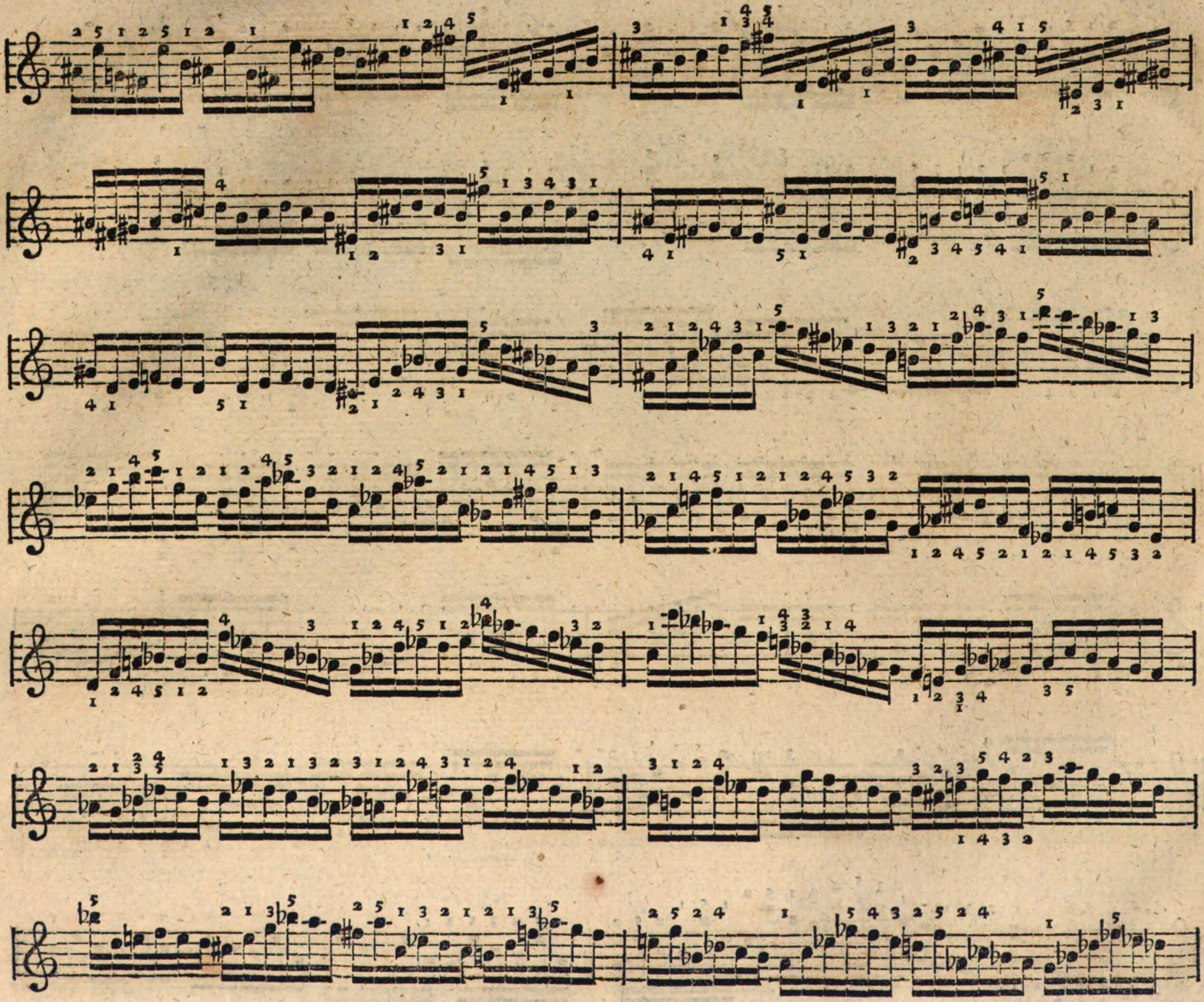


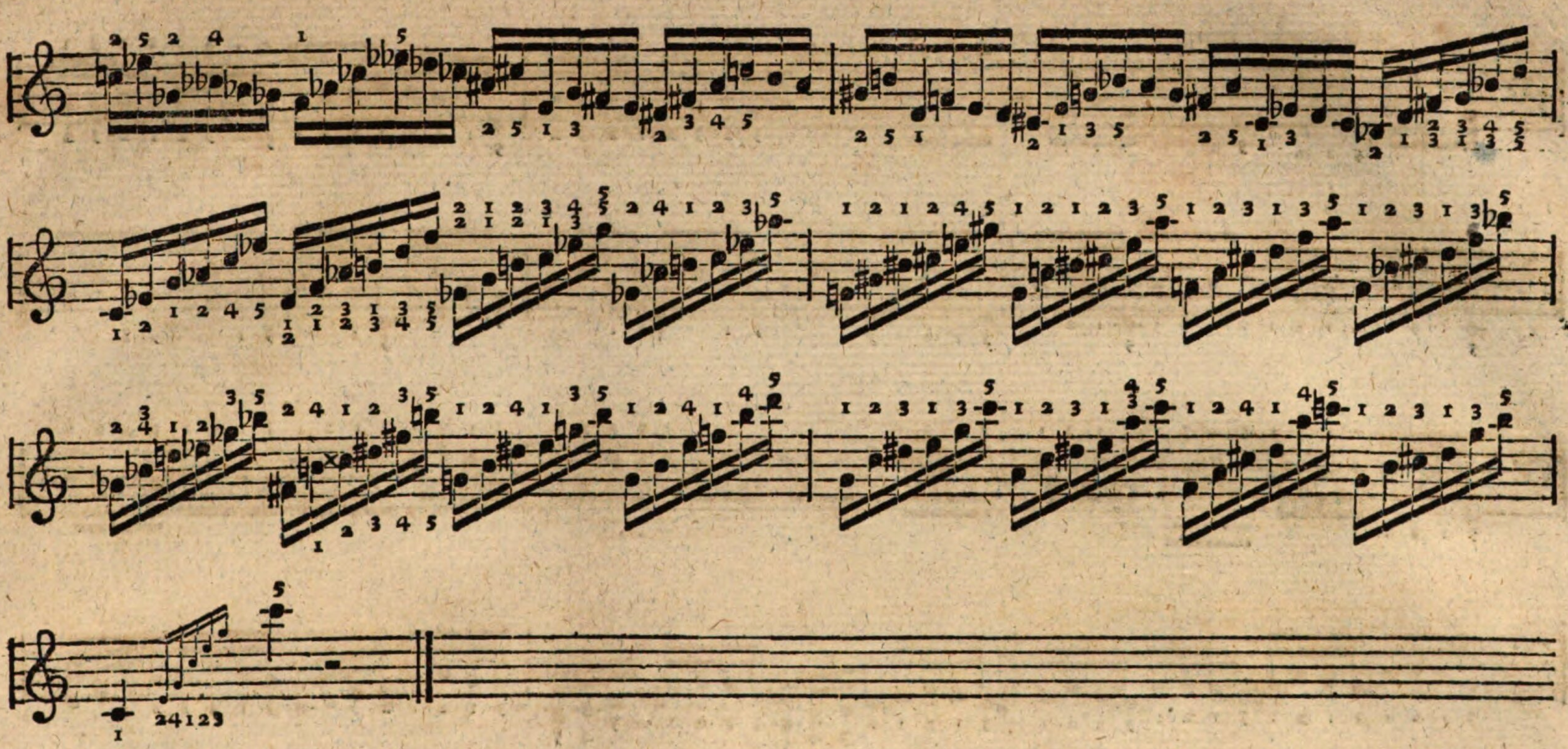


227. Für die rechte Hand.

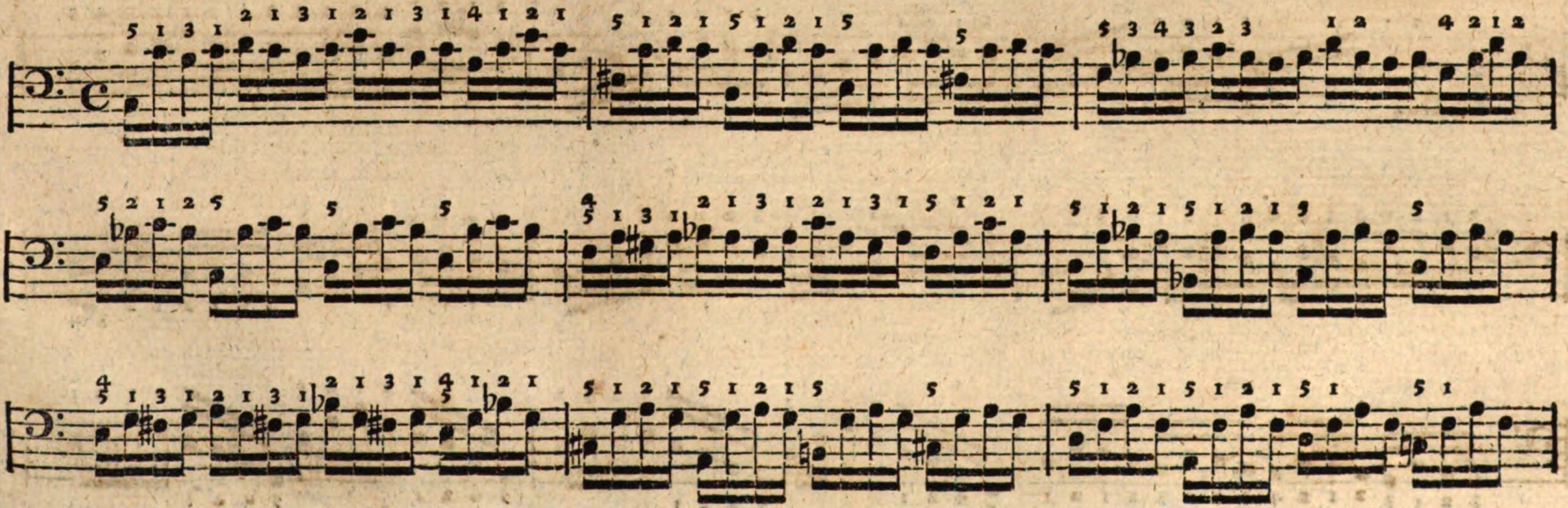


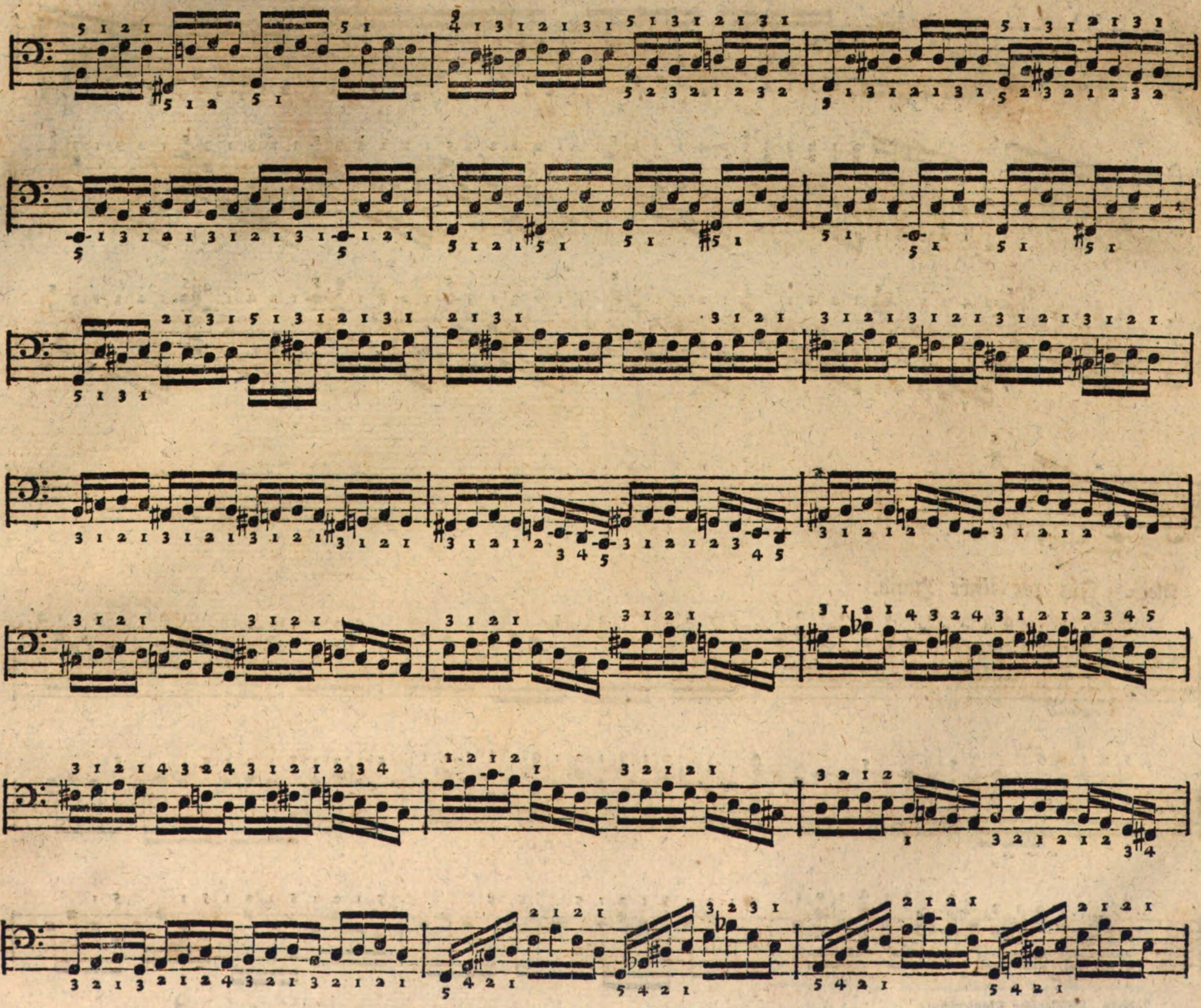


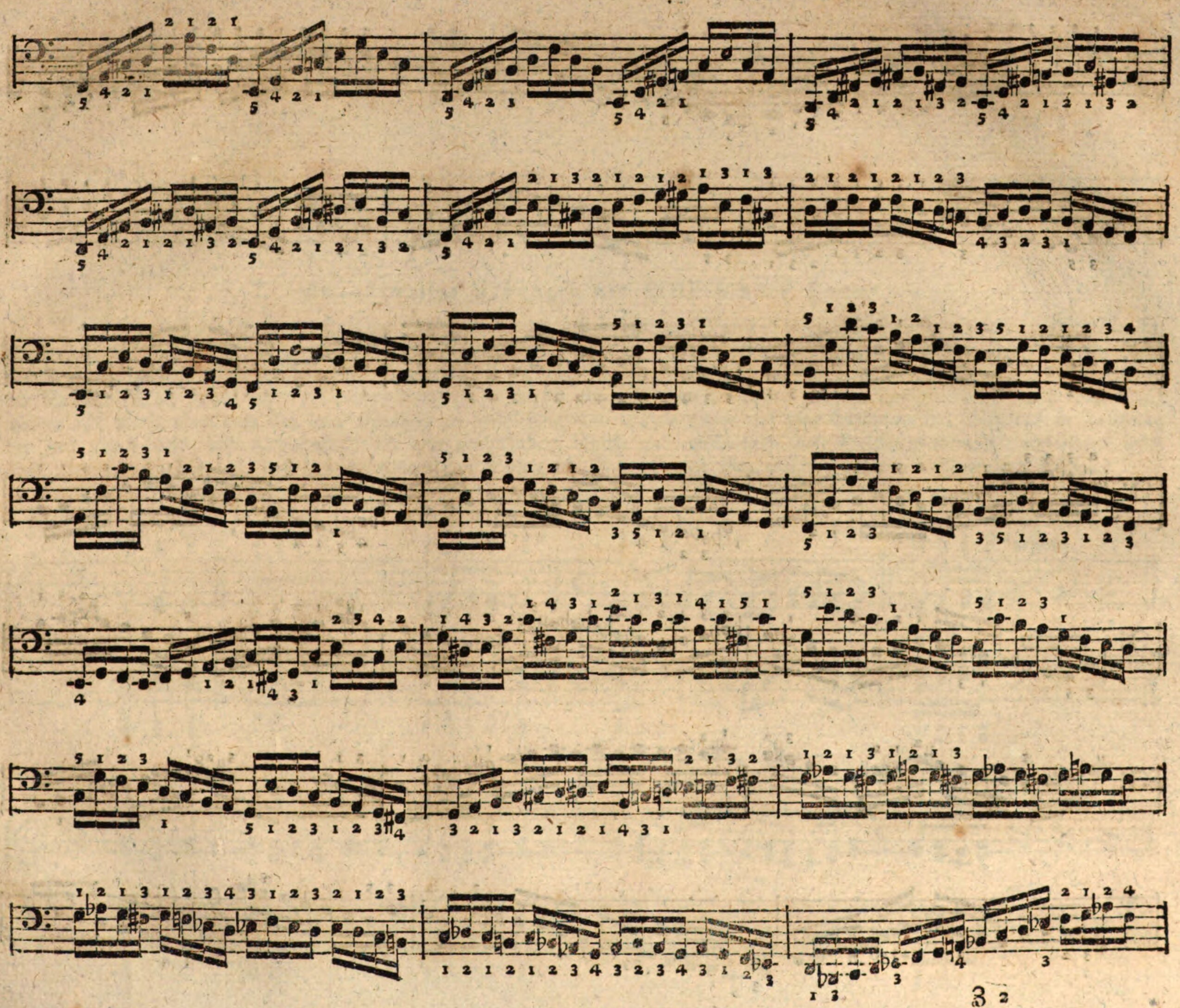


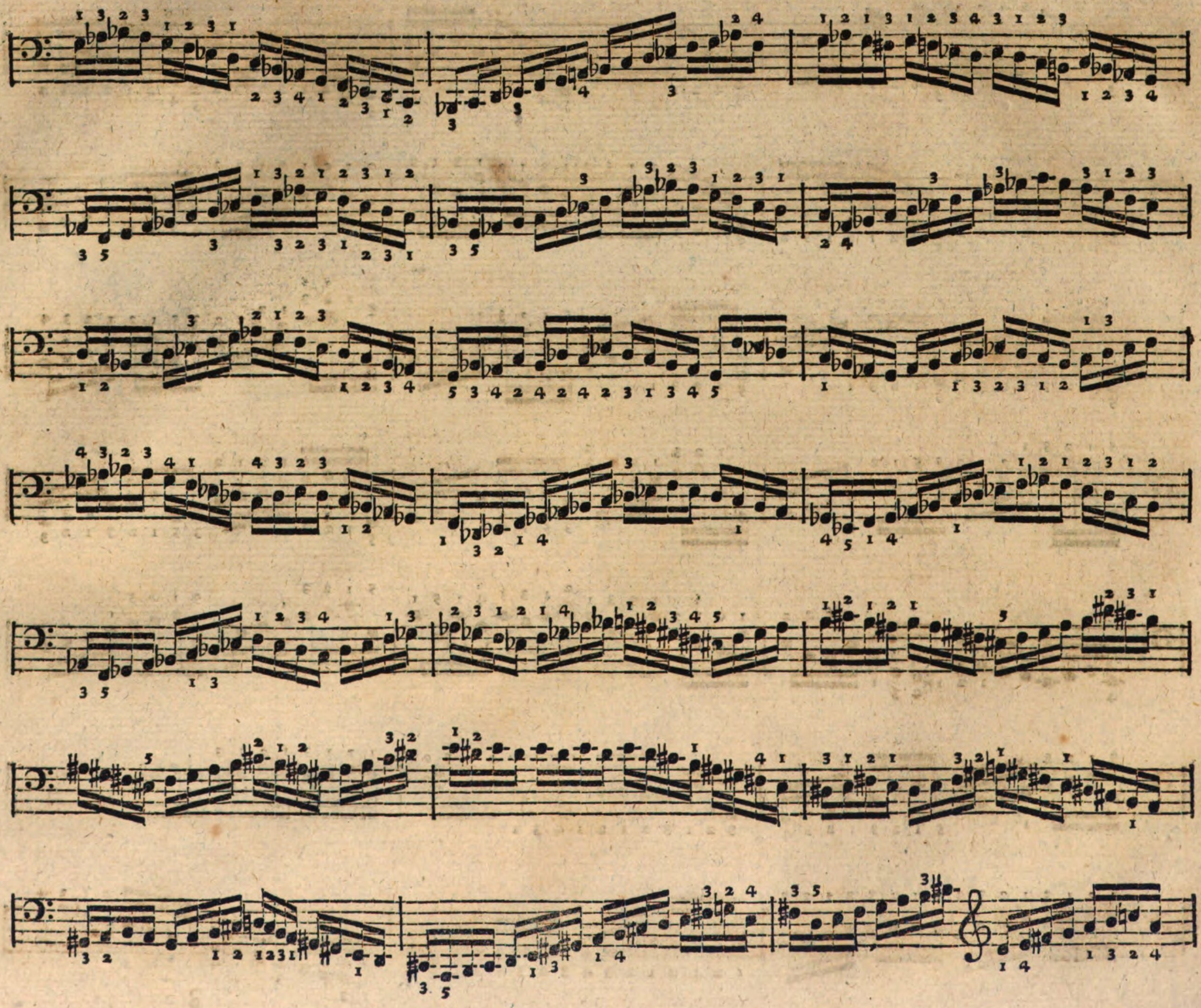


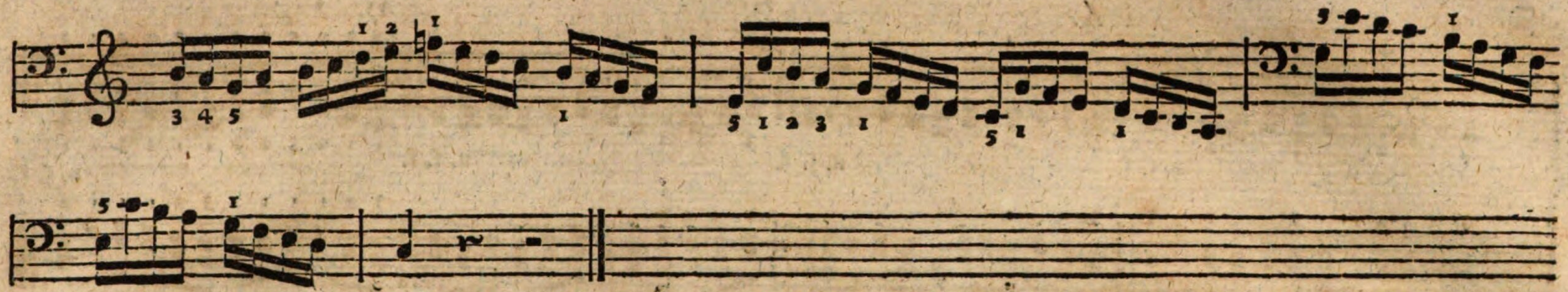
228. Für die linke Hand.







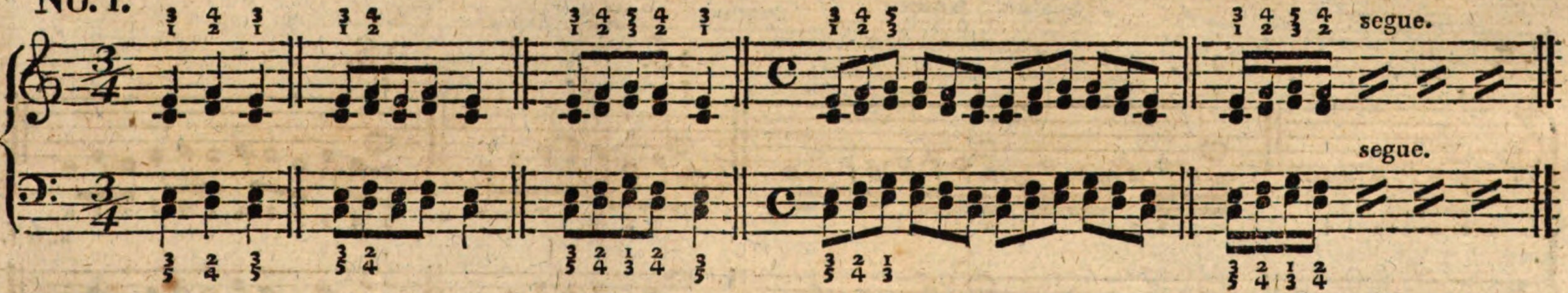




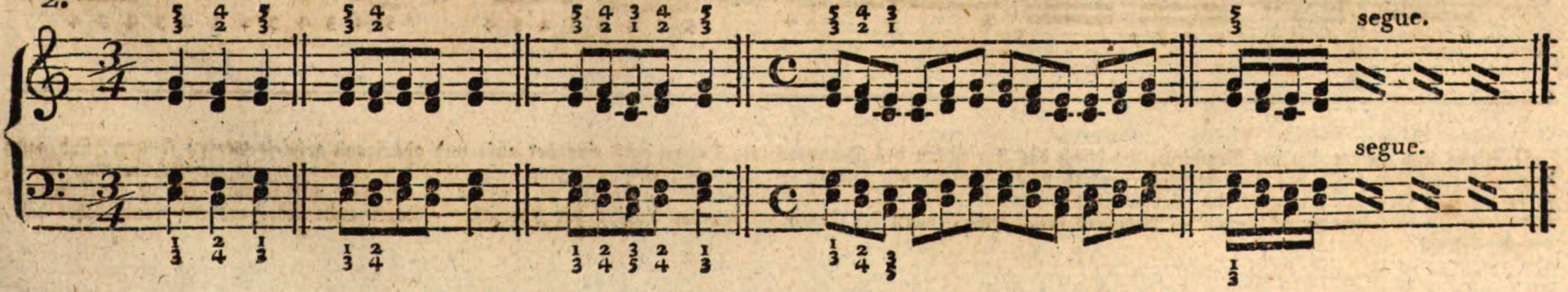
Zweyſtimmige Uebungen bey ſtillſtehender Hand.

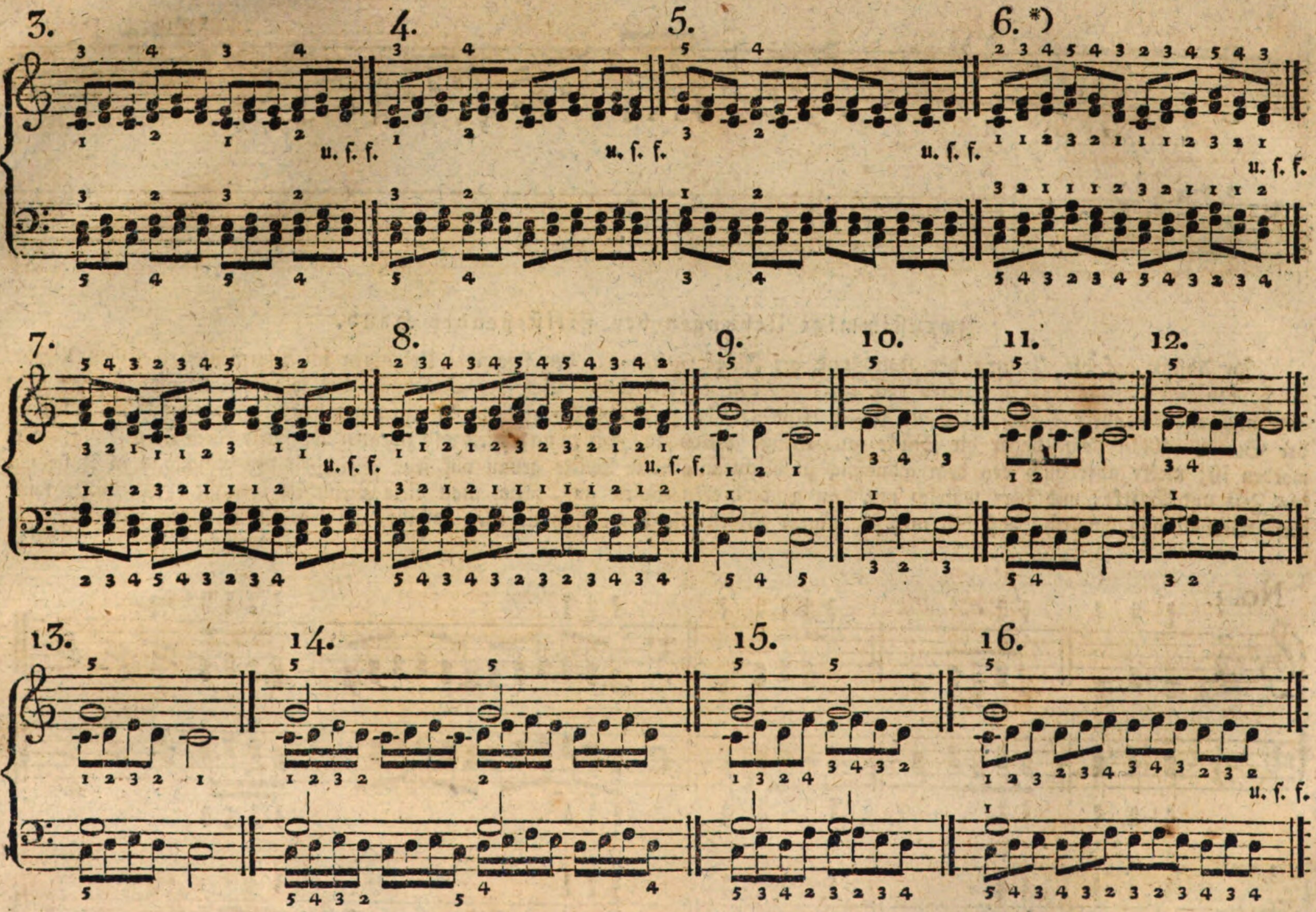
In Abſicht auf die Haltung der Hand und der Finger gelten bey den folgenden Uebungen im Allgemeinen dieſelben Regeln, welche bey den einſtimmigen Uebungen (S. 37.) gegeben worden ſind. Bey der Ausübung der folgenden Beyſpiele achte man aber noch ins beſondere darauf, daß die Finger nicht **ungleich** anſchlagen, ſowohl in Anſehung der Zeit, als auch in Anſehung der Stärke. Man fange daher die Stücke langſam zu ſpielen an, wie es im erſten und zweyten Beyſpiele durch Noten angedeutet worden iſt; merke aber auch bey dem allmählig zu beſchleunigenden Spiele genau auf jene Gleichheit des Anſchlags in Anſehung der Zeit und Stärke, und höre ſogleich mit dem geſchwindern Spiele auf, wenn man dieſe Gleichheit vermißt. Erleichtert wird dieſe Beobachtung dadurch, daß bey mehrſtimmigem Spiele die Undeutlichkeit eher auffällt, als bey einſtimmigen Sätzen.

No. 1.

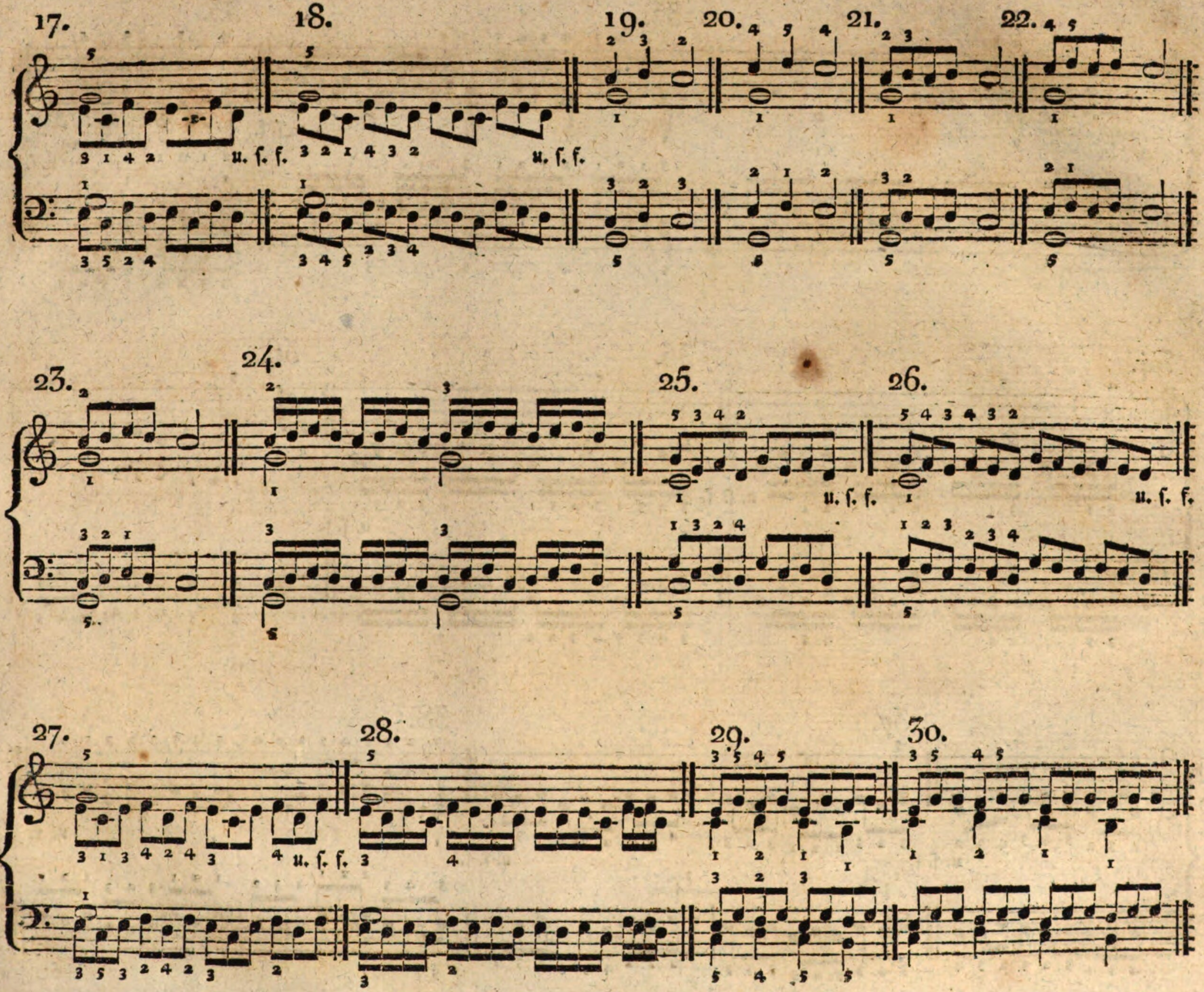


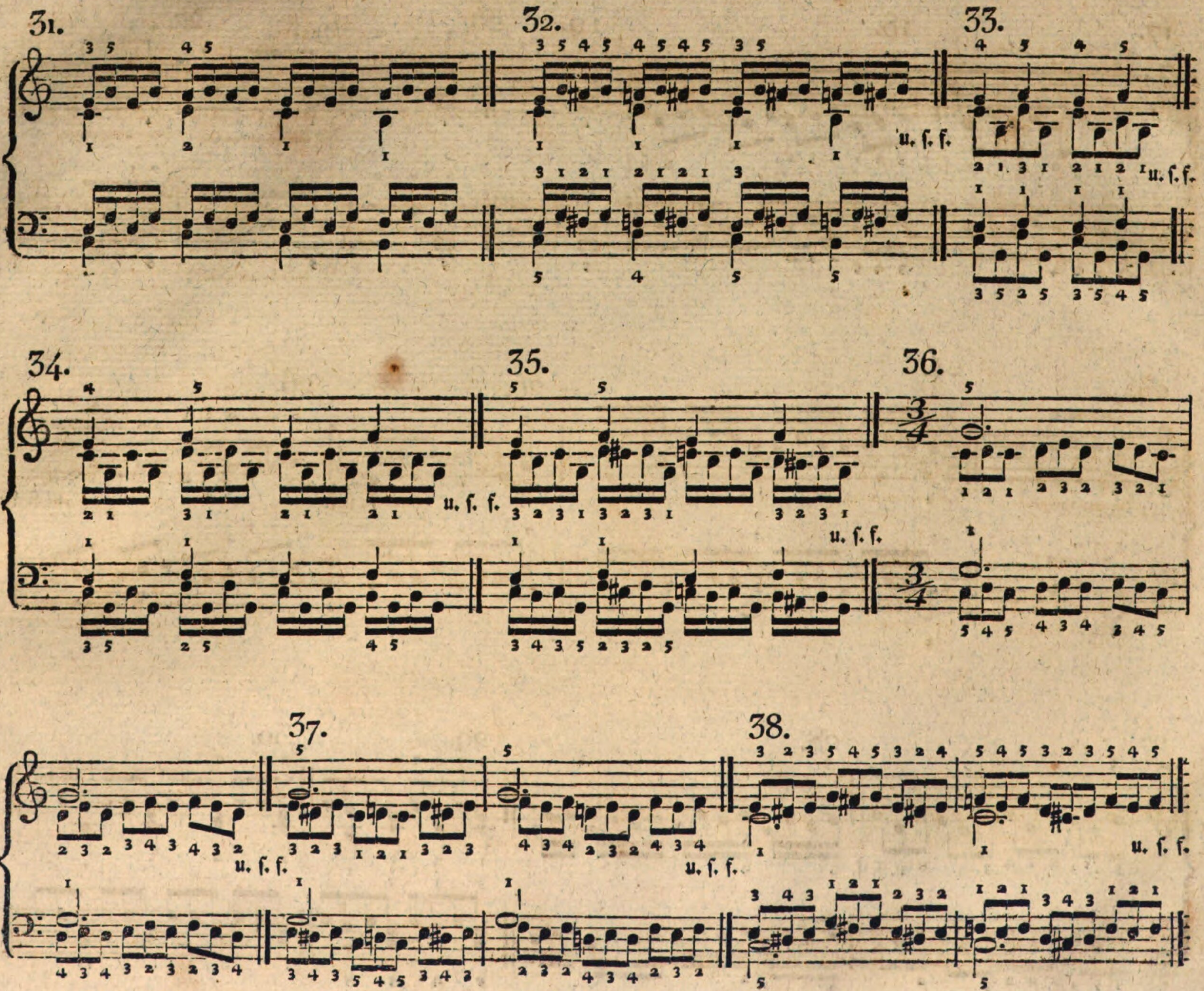
2.

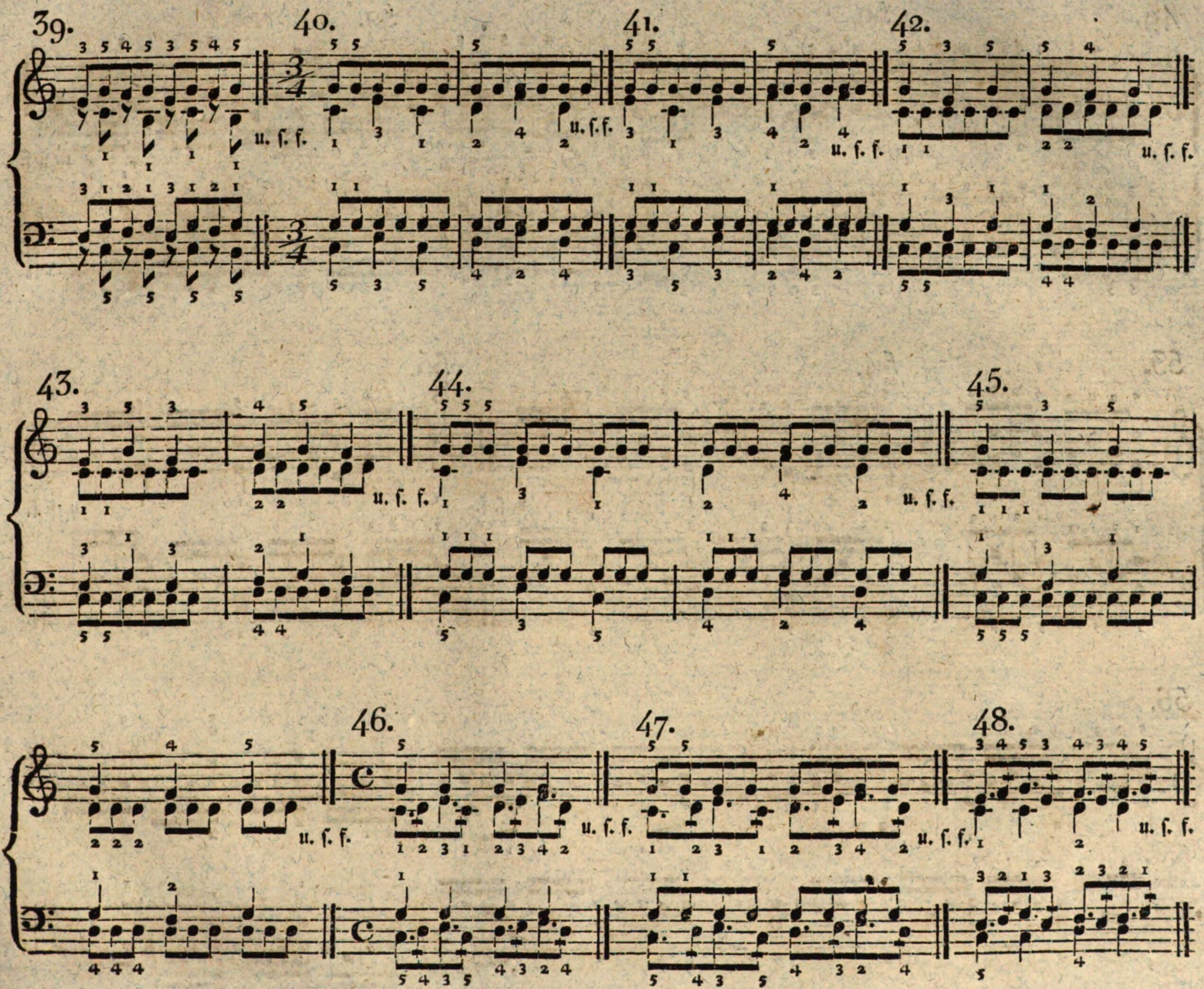


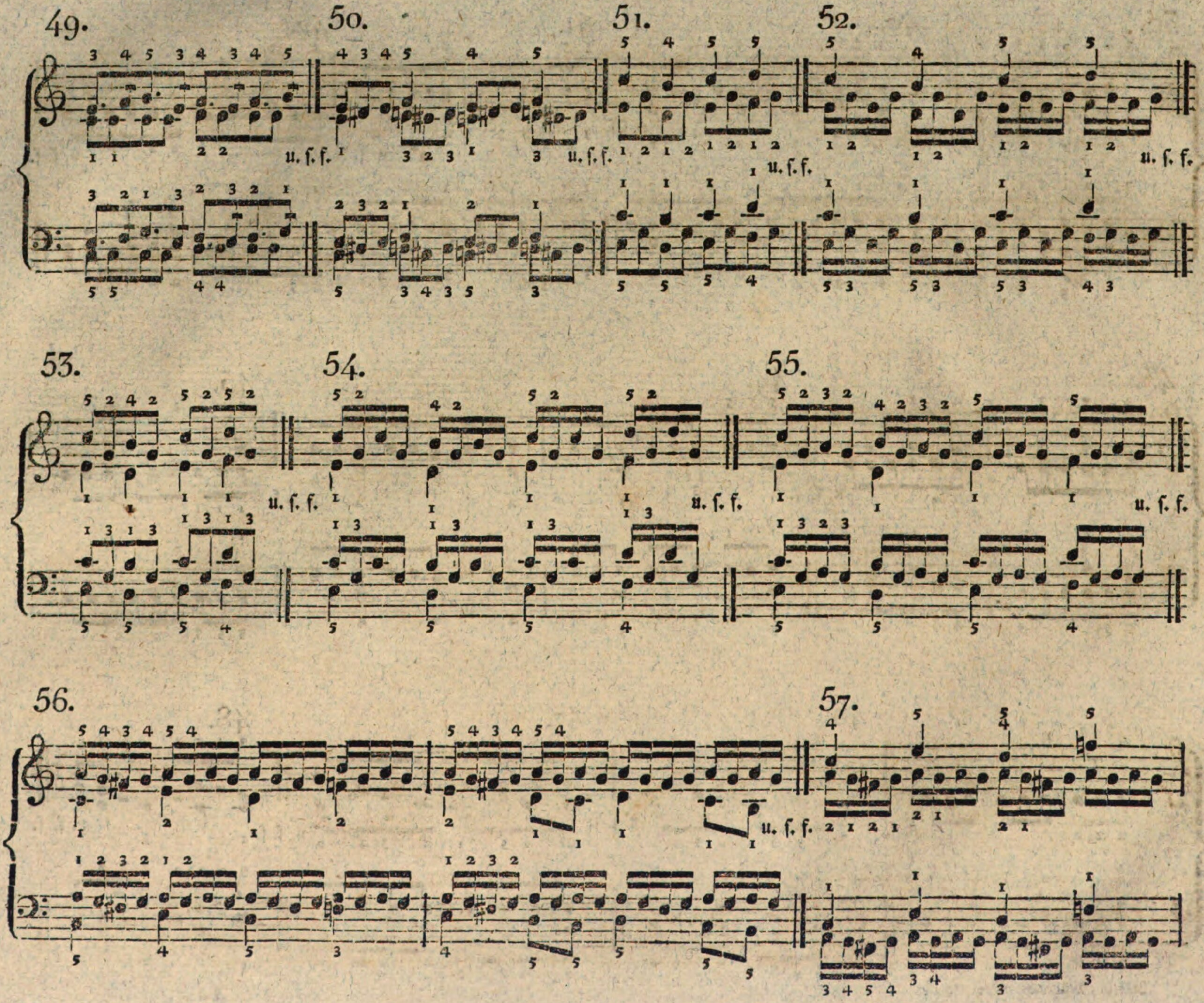


*) Dieſes und andere ähnliche Beyſpiele, wo durch das Fortrücken des Daumens vier Terzen nach einander auf- und abſteigend geſpielt werden können, ſind ganz beſonders einzuüben. Da das Gelenk dieſes Fingers nach der Seite hin bewegt werden kann, ſo iſt das Fortrücken deſſelben bey Taſten von gleicher Gattung leicht; ſchwer aber iſt dies Fortrücken, wenn es von einer Untertaſte zur Obertaſte, und umgekehrt, geſchehen ſoll, wie z. B. in Es- und E dur. Einige Erleichterung kann man ſich hier dadurch verſchaffen — beſonders beym Hinaufrücken des Daumens von der Unter- zur Obertaſte — wenn man die Hand ein wenig höher hält, als gewöhnlich.

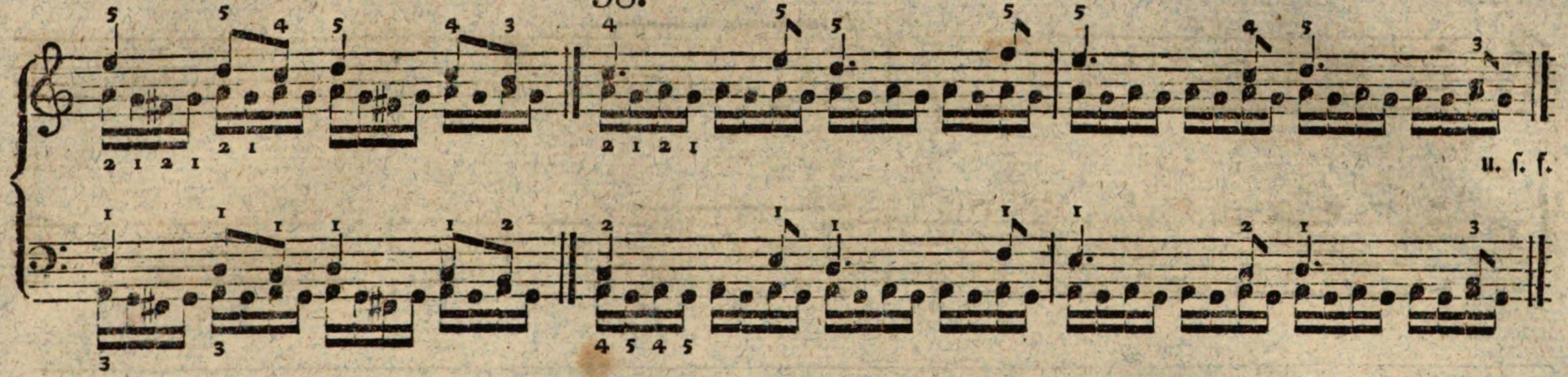

17.
18.
19.
20.
21.
22.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
23.
24.
25.
26.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
27.
28.
29.
30.
u. ſ. f.


31.
32.
33.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
34.
35.
36.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
37.
38.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
u. ſ. f.

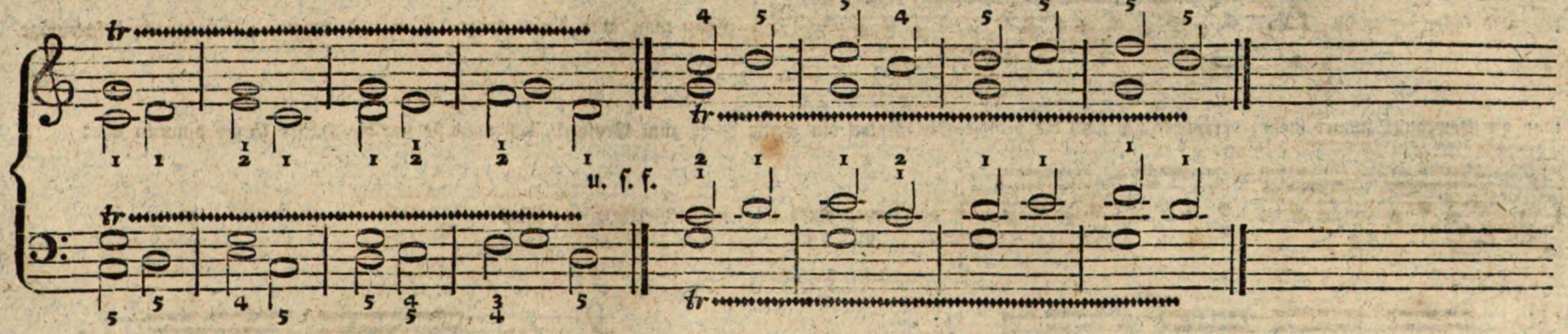

39.
40.
41.
42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
u. ſ. f.


49.
50.
51.
52.
u. ſ. f.
53.
54.
55.
u. ſ. f.
56.
57.
u. ſ. f.

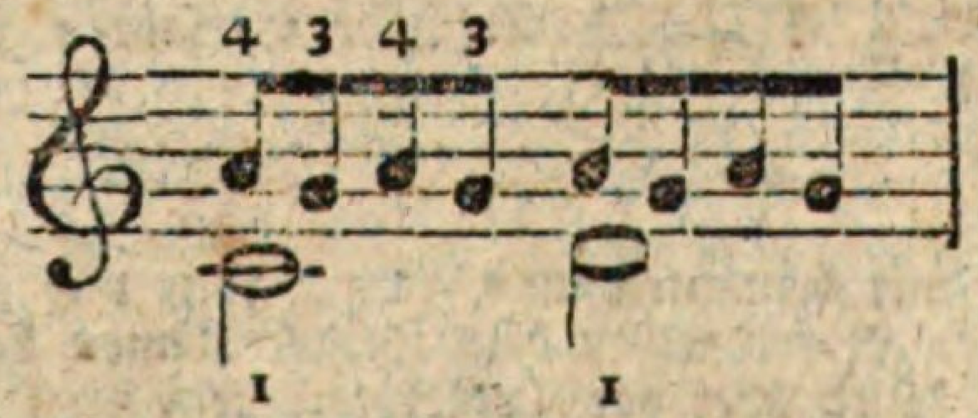
58.



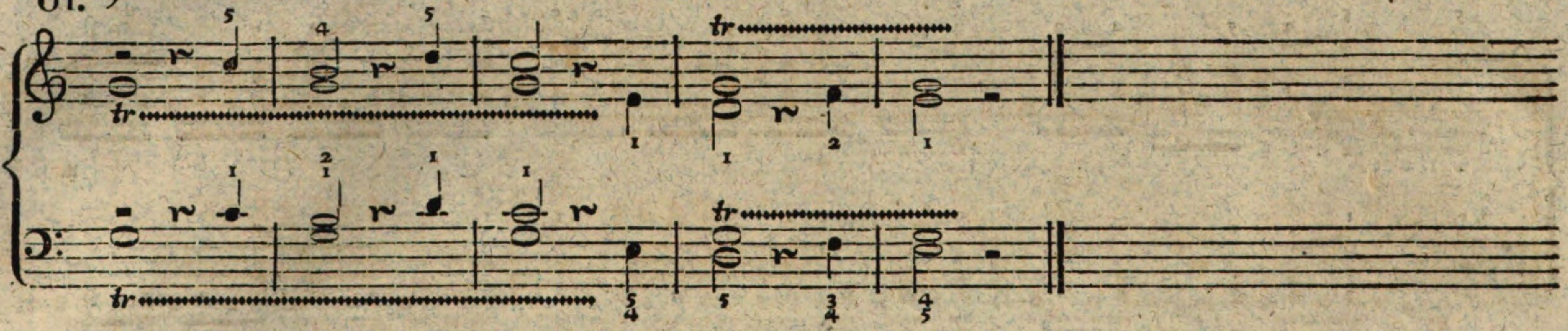
59. *) 60. **)

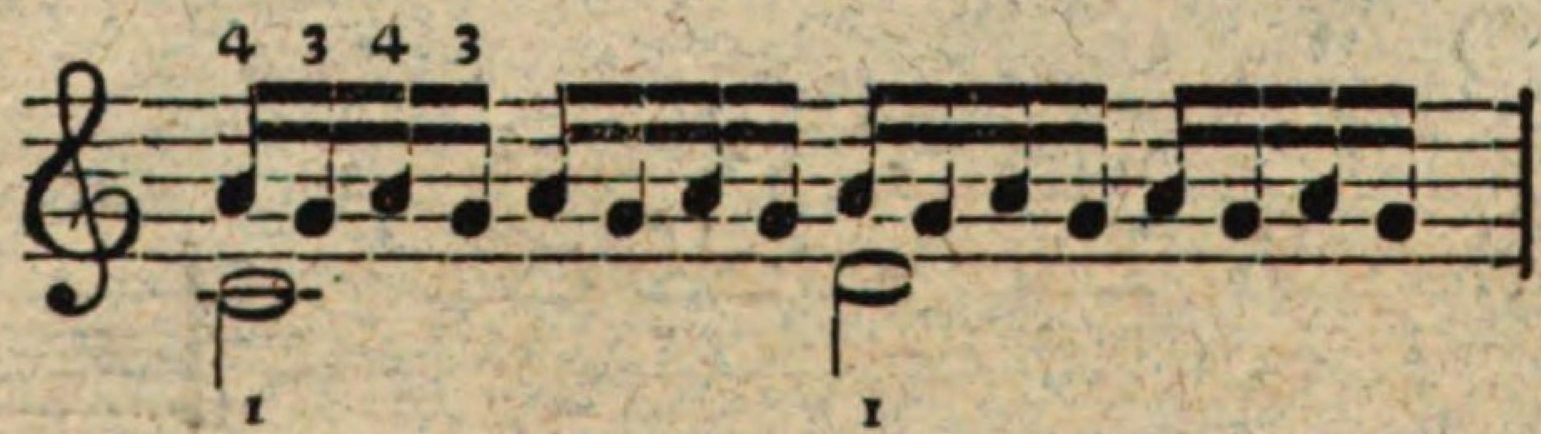


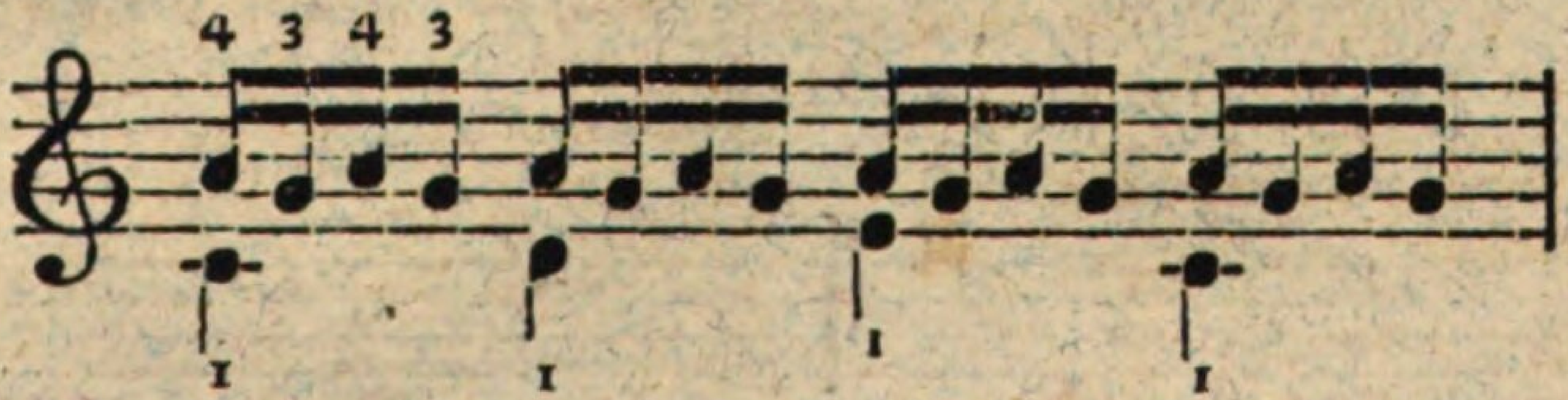
*) Den Triller in dieſem Beyſpiele ſchlage man, in der linken Hand mit dem Daumen und Zeigefinger, in der rechten mit dem 2ten und 3ten, 3ten und 4ten, 4ten und 5ten Finger. In den erſten beyden Lagen werden die den Triller begleitenden Noten in der rechten Hand mit dem Daumen allein angeſchlagen; in der dritten Lage aber wechſelt der Zeigefinger mit dem Daumen.

**) In dieſem Beyſpiele wird der Triller in der rechten Hand allein mit dem Daumen und Zeigefinger, in der linken aber mit dem 3ten und 4ten, 4ten und 5ten Finger geſchlagen. Im letztern Falle gebe man die, eine Quarte über dem Triller liegende Note mit dem Zeigefinger an; im erſtern Falle werden alle begleitenden Noten mit dem Daumen angeſchlagen. Da die richtige und ungezwungene Ausführung dieſes und anderer ähnlicher Beyſpiele ſchwer iſt, ſo beobachte man Folgendes zur Erleichterung. Man fange den Triller gemeſſen und langſam an, ſo daß die Noten deſſelben als Achtel, in der Bewegung des Andante, ausgeführt werden, wo dann vier auf jede der den Triller begleitenden Noten fallen — z. B.  Kann man dieſes mit Genauigkeit und Sicherheit ſpielen, ſo behalte man zwar die bisherige Bewegung, behandle aber die Noten des Trillers als Sechzehntheile, wo dann auf jede der begleitenden No-

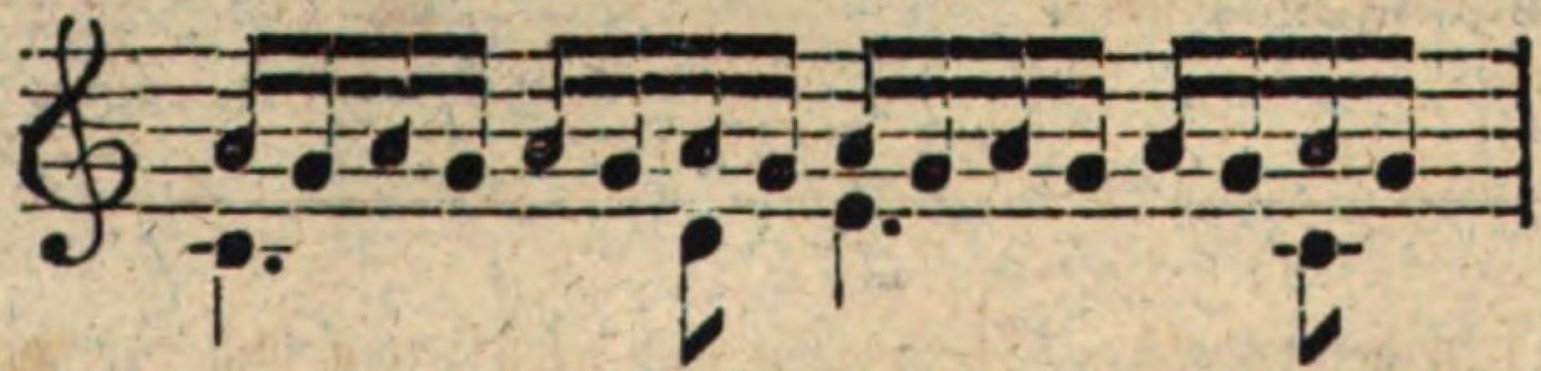
61.*)



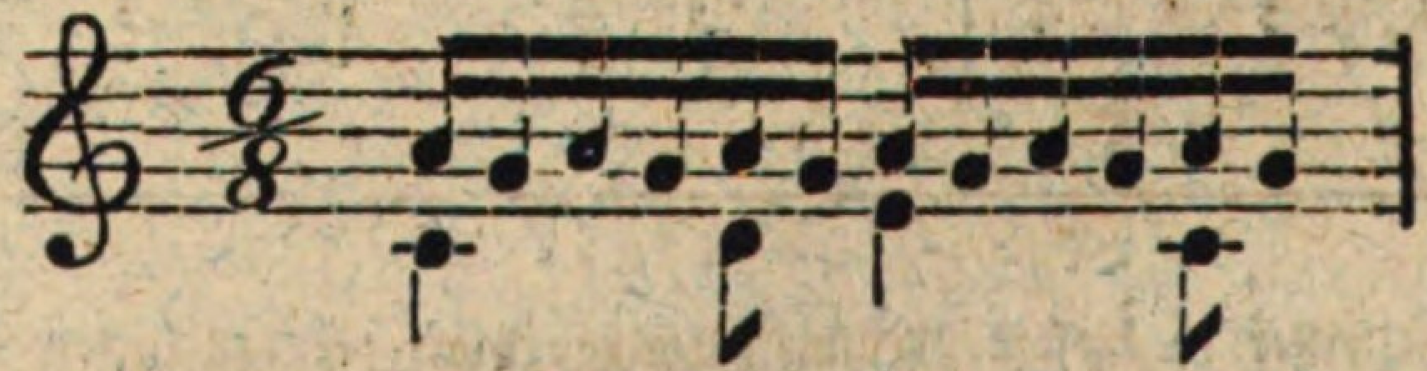
ten acht fallen — z. B.  Kann man auch dieſes leicht, ſicher und genau ausführen, ſo beſchleunige man die Bewegung immer mehr, verändere ſich auch die begleitenden Noten ein wenig — ſo zum Beyſpiel, daß man ſie um die Hälfte kürzer nimmt, wie:



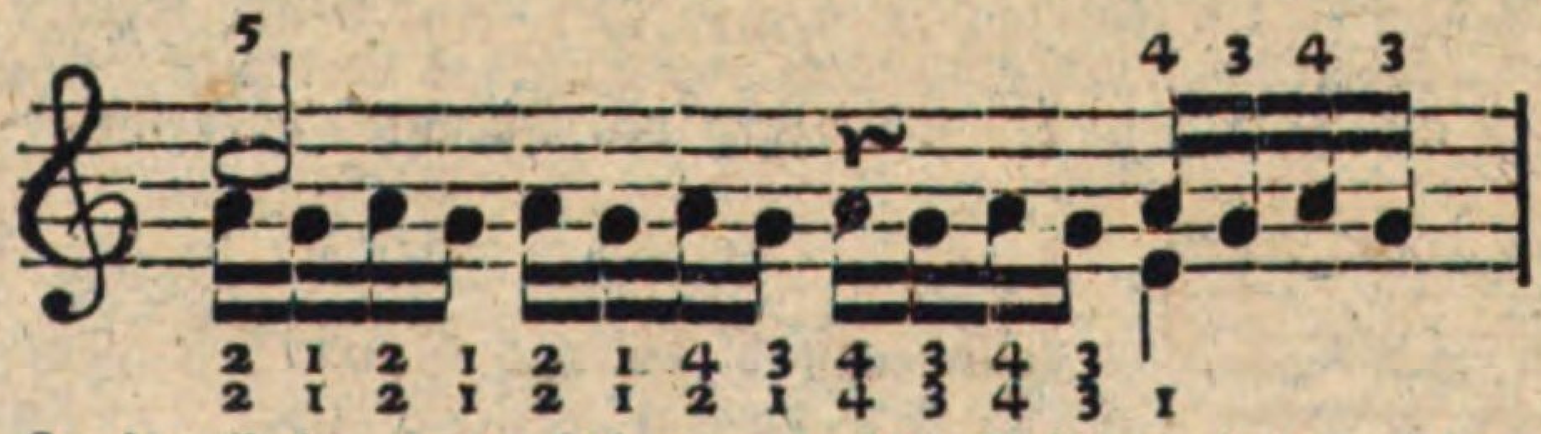
oder ihnen einen ungleichen Werth giebt, wie:



oder auch die Taktart verändert, wie:



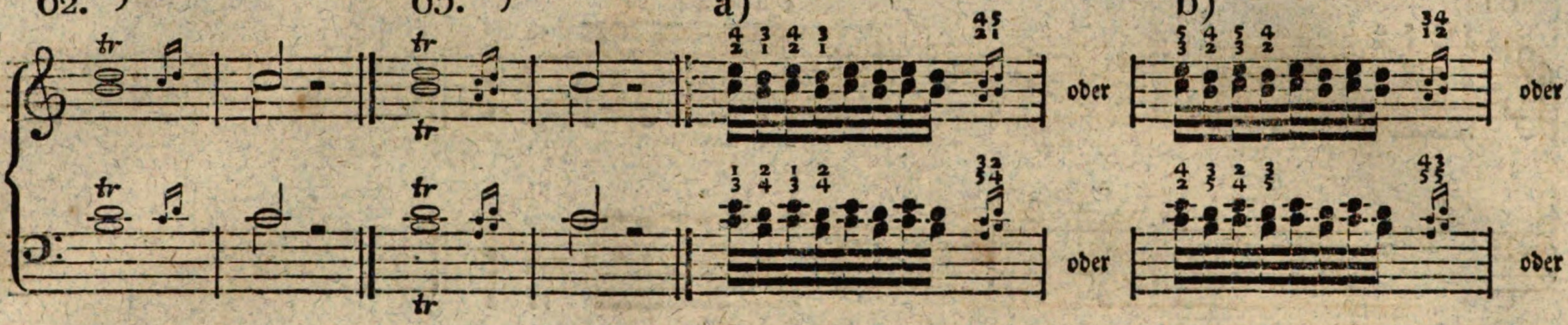
*) Man ſchlage den Triller dieſes Beyſpiels in der rechten Hand mit dem 1ſten und 2ten, oder mit dem 2ten und 3ten Finger. Im dritten Takte müſſen wegen der begleitenden Noten andere Finger zum Triller genommen werden; man wechſele ſie ſo, daß, wenn der Daumen und Zeigefinger den Triller ſchlagen, auf die vorletzte Note des 2ten oder ſchlechten Taktgliedes, oder auf die erſten Noten des 3ten Viertels, ſtatt des Zeigefingers der vierte genommen werde; z. B.



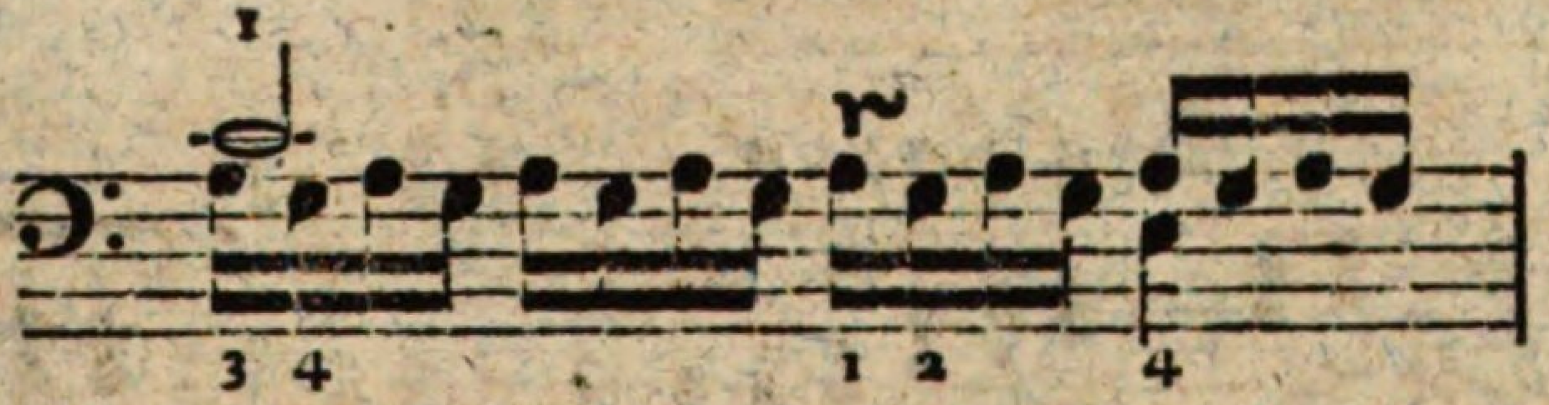
Daſſelbe Verfahren findet ſtatt, wenn der Triller mit dem 2ten und 3ten Finger geſchlagen wird.

In der linken Hand ſchlage man den Triller mit dem 2ten und 3ten, 3ten und 4ten, 4ten und 5ten Finger. Im erſten Falle werden die Finger während des Trillers nicht verwechſelt, und die begleitenden N ten über dem Triller können dann nur mit dem Daumen, die unter demſelben aber ſollen abwechſelnd mit dem 4ten und 5ten Finger angeſchlagen werden. Wird aber der Triller mit dem 3ten und 4ten, oder 4ten und 5ten Finger geſchlagen, ſo findet bey ihm dieſelbe Verwechſelung der Finger, wie in der rechten Hand, ſtatt, jedoch mit dem Unterſchiede, daß da, wo die begleitenden Noten unter den Triller verſetzt werden, an die

62. *) 63. **) a) b)



Stelle des 3ten oder 4ten Fingers der Daumen kömmt; z. B.



*) Ueber die Bezeichnung und Ausführung des Trillers überhaupt iſt in dem Kapitel, von den Verzierungen, geſprochen worden. Hier iſt, in Abſicht auf die Fingerſetzung zu erinnern, das die neben dem einfachen Triller auszuhaltende Note, wenn ſie, wie in dieſem Beyſpiele, unter demſelben ſtehet, in der rechten Hand mit dem Daumen oder Zeigefinger angeſchlagen werden müſſe, und daß der Triller, damit der Nachſchlag möglich werde, nur mit dem 3ten und 4ten, oder mit dem 4ten und 5ten Finger zu nehmen ſey. In der linken Hand aber wird, aus demſelben Grunde, die auszuhaltende Note mit dem 4ten oder 5ten Finger angeſchlagen, und der Triller mit dem 1ſten und 2ten, oder mit dem 2ten und 3ten Finger genommen.

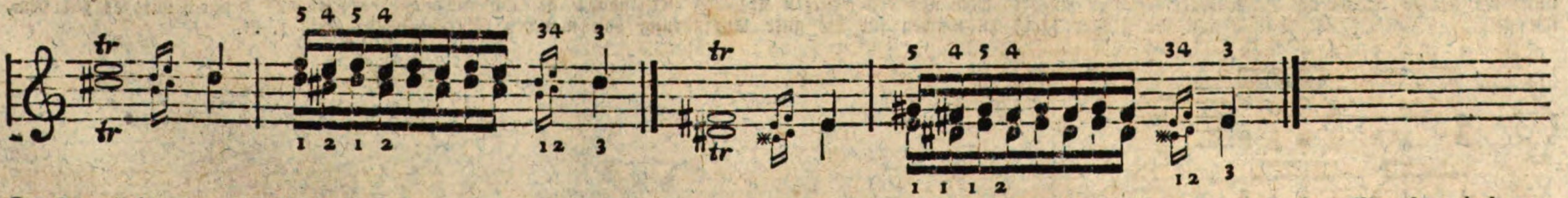
**) Der Doppeltriller kann, mit der rechten Hand, auf dreyerley Weiſe geſchlagen werden:

1) mit den Fingern $\frac{4}{2}$ und $\frac{3}{1}$,

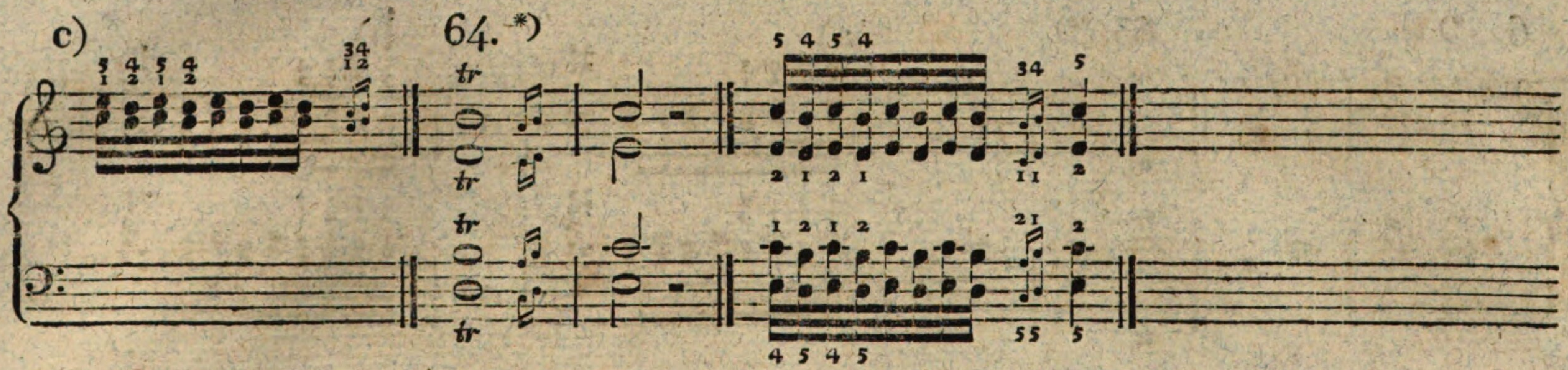
2) mit den Fingern $\frac{5}{3}$ und $\frac{4}{2}$,

3) mit den Fingern $\frac{5}{1}$ und $\frac{4}{2}$;

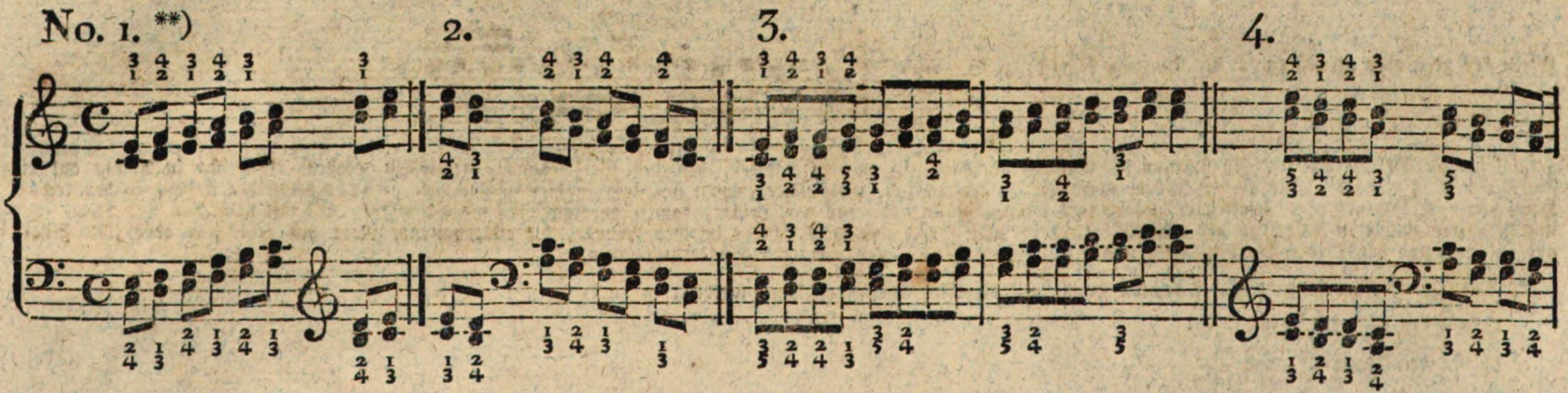
mit der linken Hand aber, des Nachſchlags wegen, nur auf eine Weiſe — nehmlich mit den Fingern $\frac{1}{3}$ und $\frac{2}{4}$. Man ſehe die Ausführung bey a, b, c. Bey dem Nachſchlage zum Doppeltriller mit der Fingerſetzung bey a) können zwar die beyden letzten Noten der rechten Hand mit dem 3ten und 5ten Finger genommen werden, doch iſt die hier angemerkte Fingerſetzung wo der Daumen und der 5te Finger dieſe letzten Noten greifen, jener vorzuziehen. Die Fingerſetzung bey c) kann in mehrern Lagen des Doppeltrillers mit Vortheil angewendet werden; z. B.



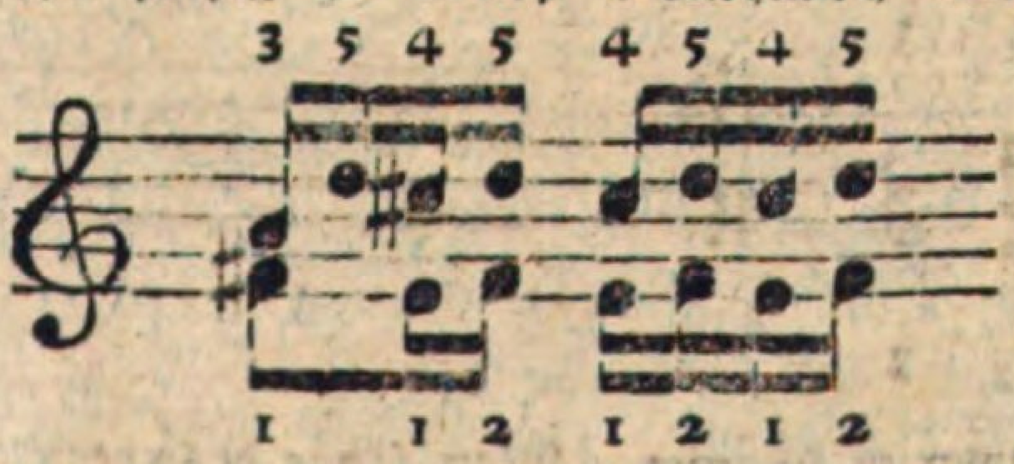
Der Doppeltriller, wenn er deutlich, gleich, in angemeſſener Bewegung und ungezwungen vorgetragen werden ſoll, iſt die ſchwerſte Manier. Man fange deswegen zeitig an, ihn, mit den hier bemerkten verſchiedenen Fingern, zu üben, und ſetze dieſe Uebung anhaltend fort.



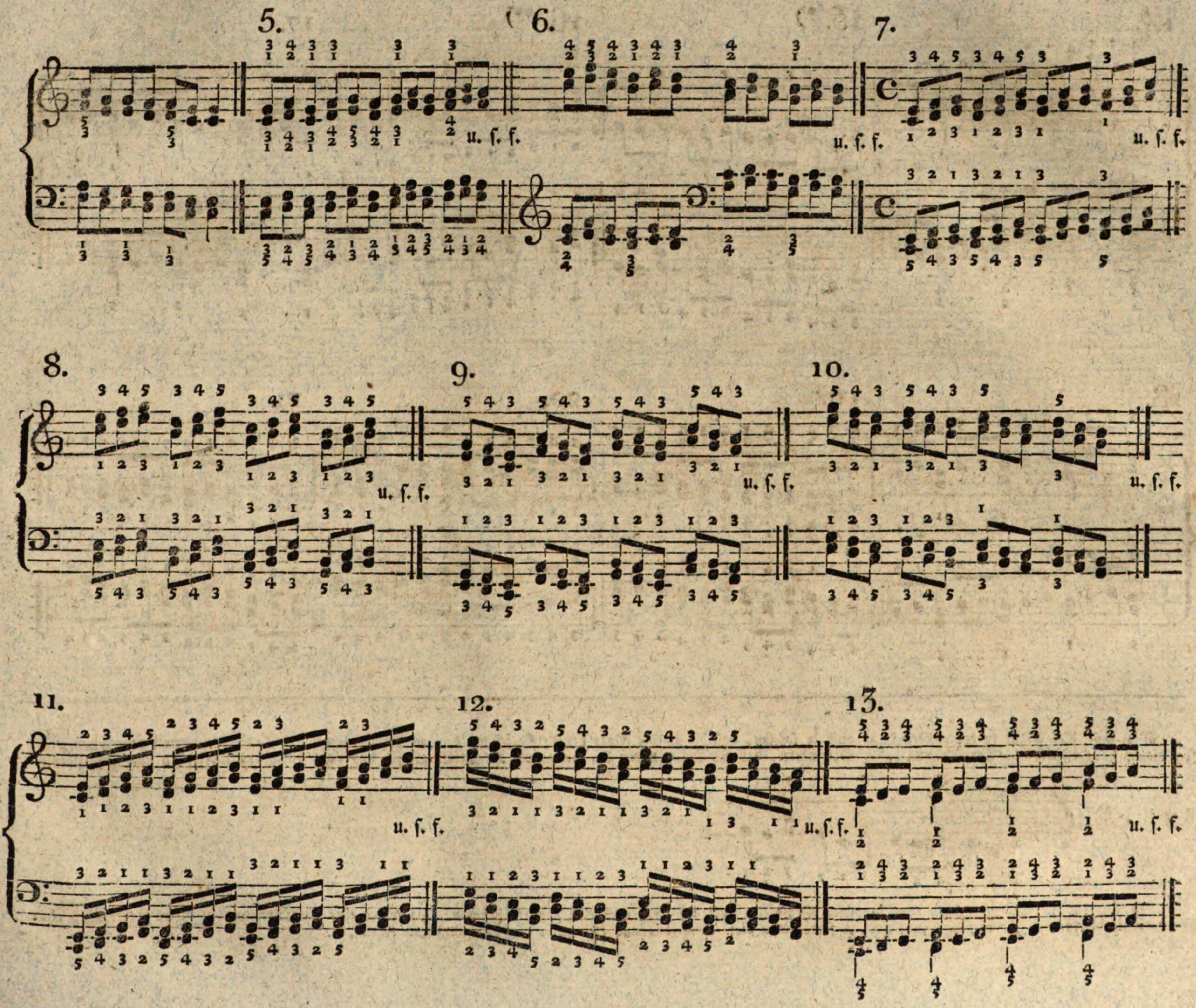
Zweyſtimmige Uebungen der Finger bey gleichmäßig auf- und abwärtsgehender Hand.

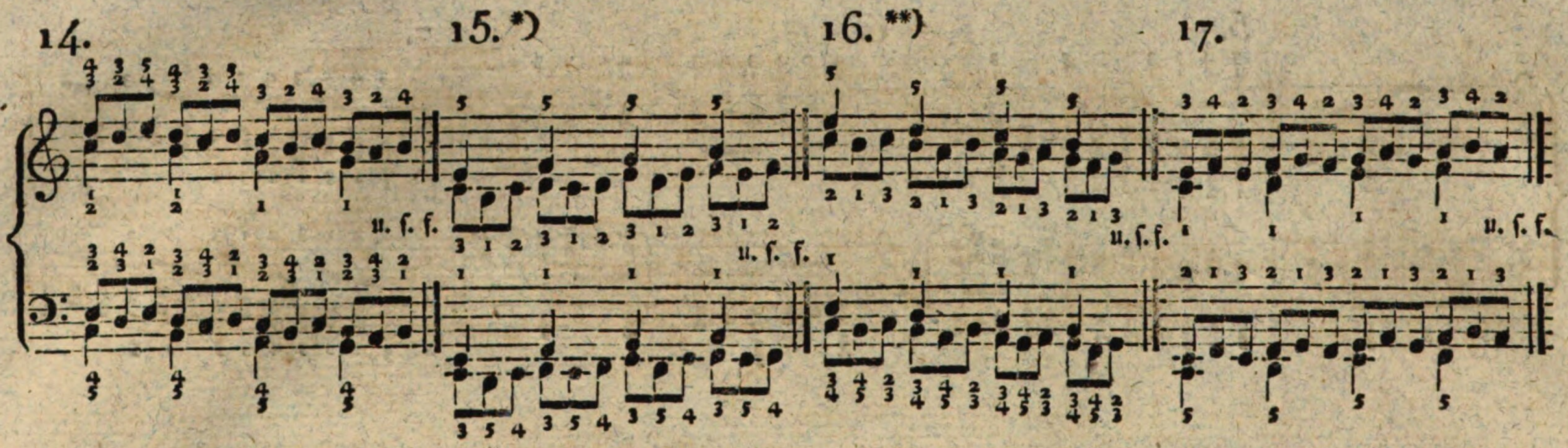


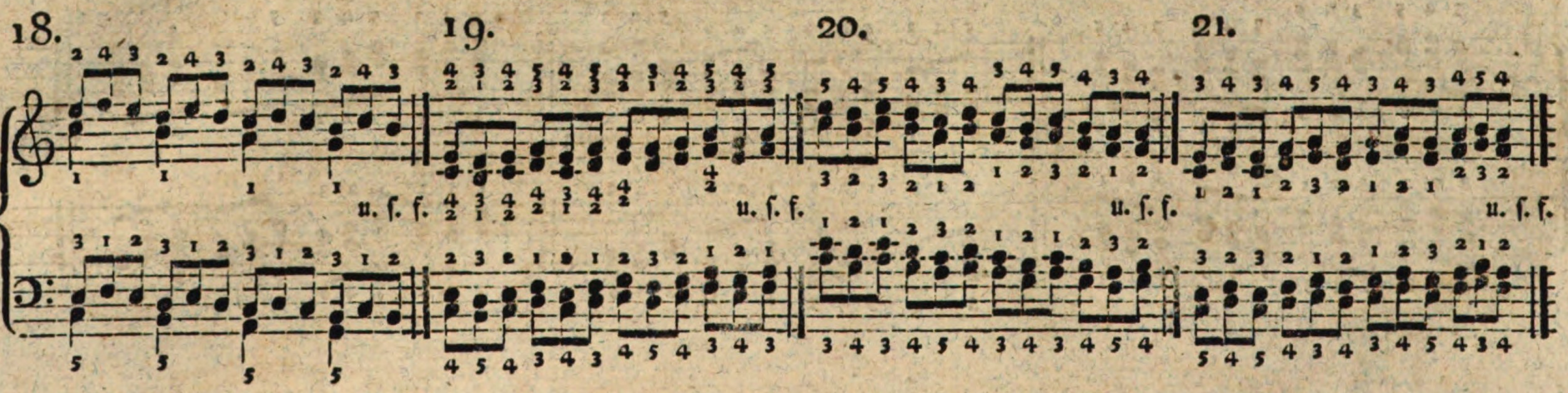
*) Der doppelte Sextentriller kömmt zwar nur ſelten, und in der linken Hand vielleicht gar nicht vor; auch wird er, wegen der dazu nöthigen ſtarken Ausſpannung der Finger, welche die Schnellkraft derſelben hindert, wohl nur von wenigen Klavierſpielern ſchnell deutlich und gleich vorgetragen: dennoch wird es gut ſeyn, ihn fleißig zu üben, vornehmlich um die Finger fähig zu machen für die gute Ausführung von manchen Sextengängen, wie z. B.



**) Bey dem Aufſteigen der rechten und Abſteigen der linken Hand ſuche man das ruckweiſe Anſetzen der Finger möglichſt zu vermeiden.

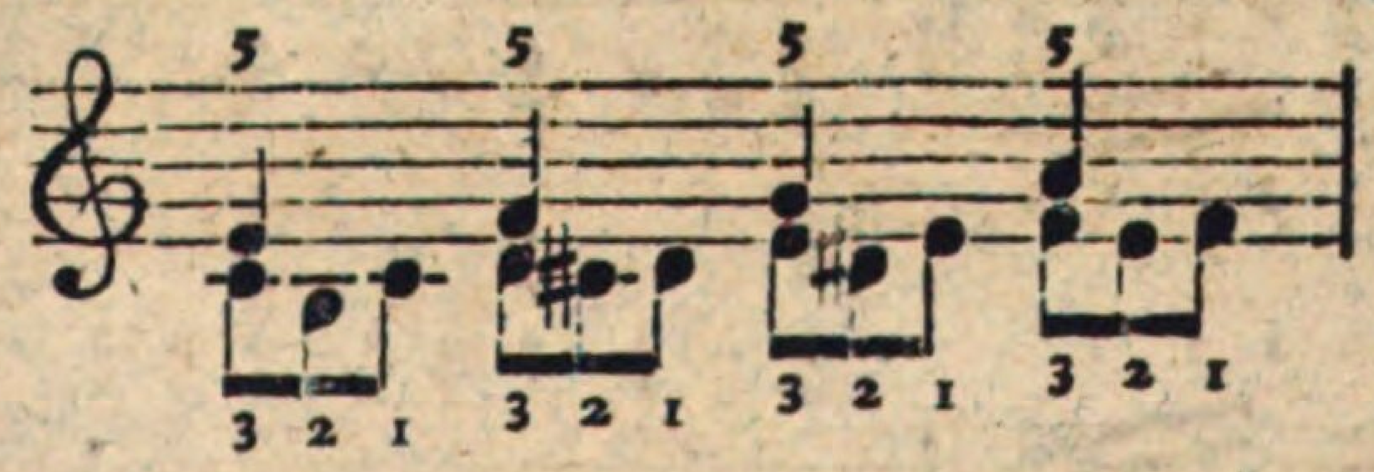

5.
6.
7.
u. ſ. f.
8.
9.
10.
11.
12.
13.



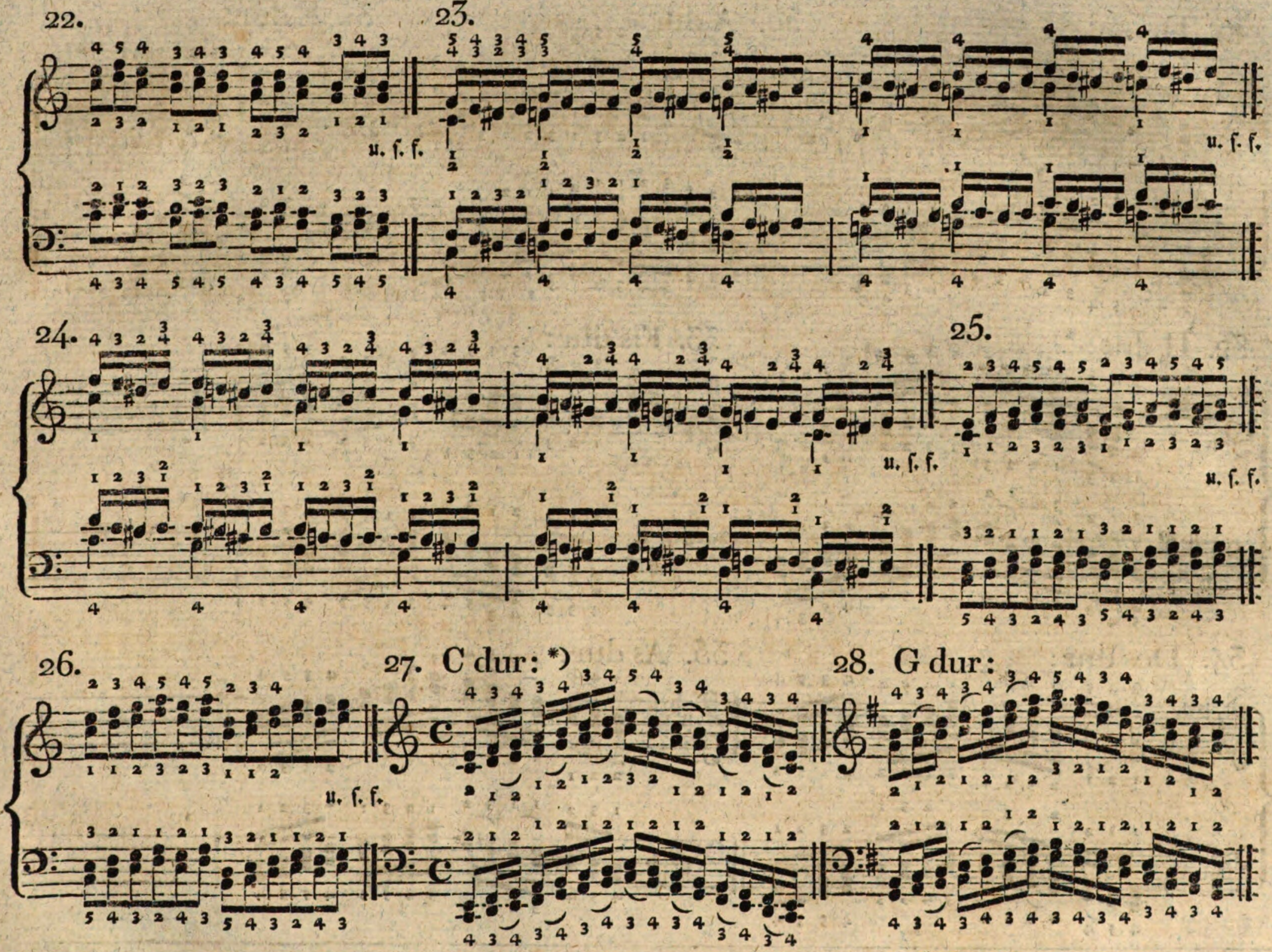


---

*) Man kann dieſe Figur in der rechten Hand auch ſo ſpielen, daß die zweyte Note der Triole jederzeit einen halben Ton von der erſten entfernet genommen wird. In dieſem Falle iſt aber die Fingerſetzung dahin abzuändern, daß der Daumen erſt die dritte Note der Triole greift, und zwar durch das Unterſetzen nach dem zweyten Finger; z. B.

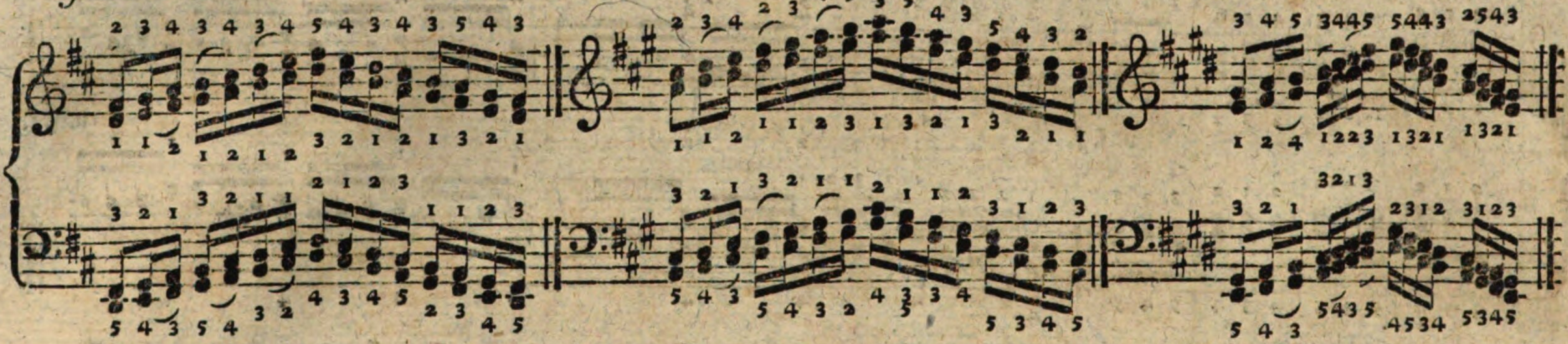


**) Zu No. 16, 18 und 22. Man kann in dieſen Beyſpielen ſtatt der Terz auch eine Quarte nehmen. Da jedoch eine Fortſchreitung in dieſen Intervallen ohne hinzugefügte dritte Stimme nirgends ſtatt hat, ſo findet man dieſe Quartengänge erſt unter den dreyſtimmigen Uebungen.

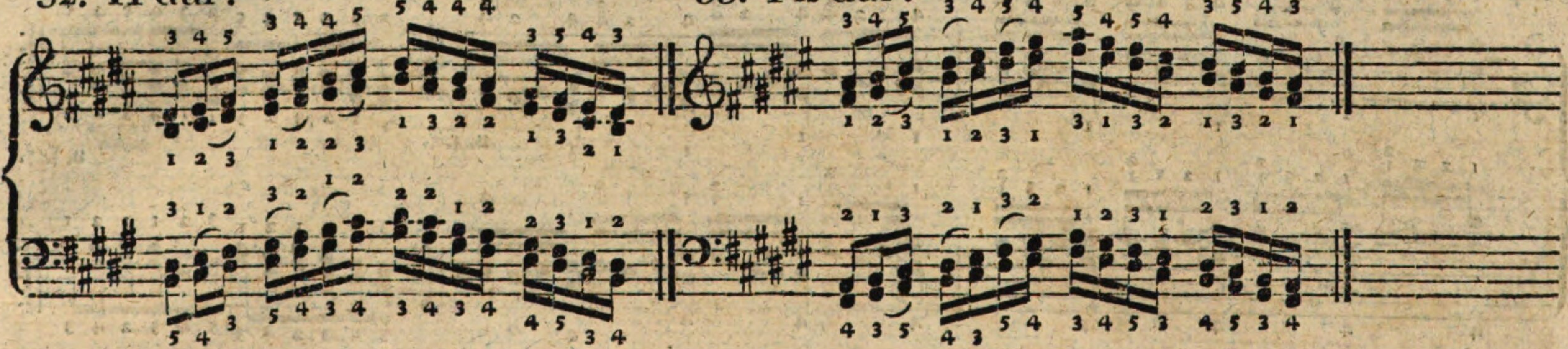


*) Da die ſtufenweiſe Folge mehrerer Terzen und Sexten in geſchwinder Bewegung nur in der Tonleiter C dur mit denſelben Fingern, ohne Abwechſelung gegriffen werden kann; zuweilen aber der Ausdruck bey dieſer Tonleiter, außer dem Ausdruck aber auch die Lage der Taſten in den andern Tonleitern verlangt, daß man ſie, und folglich die angegebnen Beyſpiele, auch mit abwechſelnden Fingern ſpiele: ſo wird eine fleißige Uebung derſelben, ſo wie der ähnlichen, ſehr empfohlen.

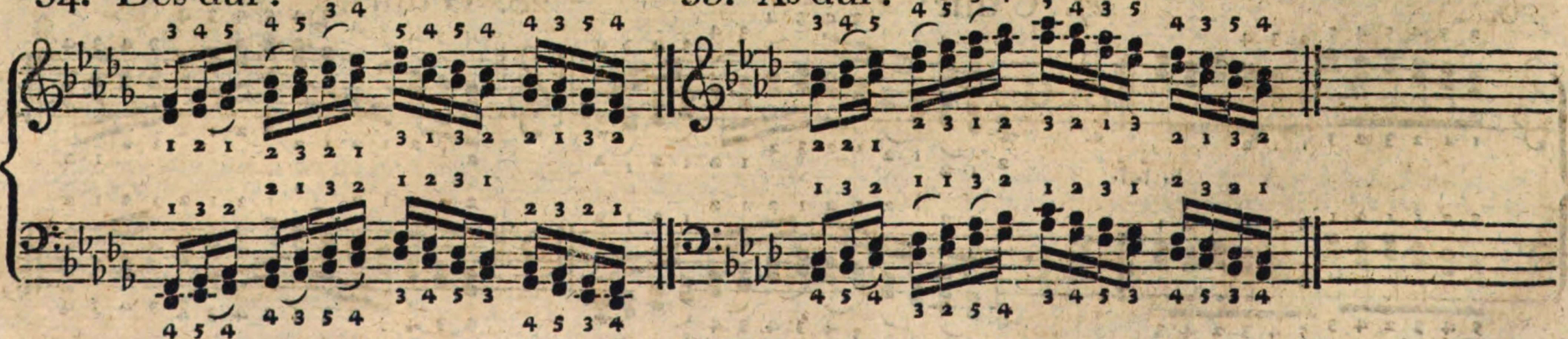
29. D dur: 30. A dur: 31. E dur:



32. H dur: *) 33. Fis dur:

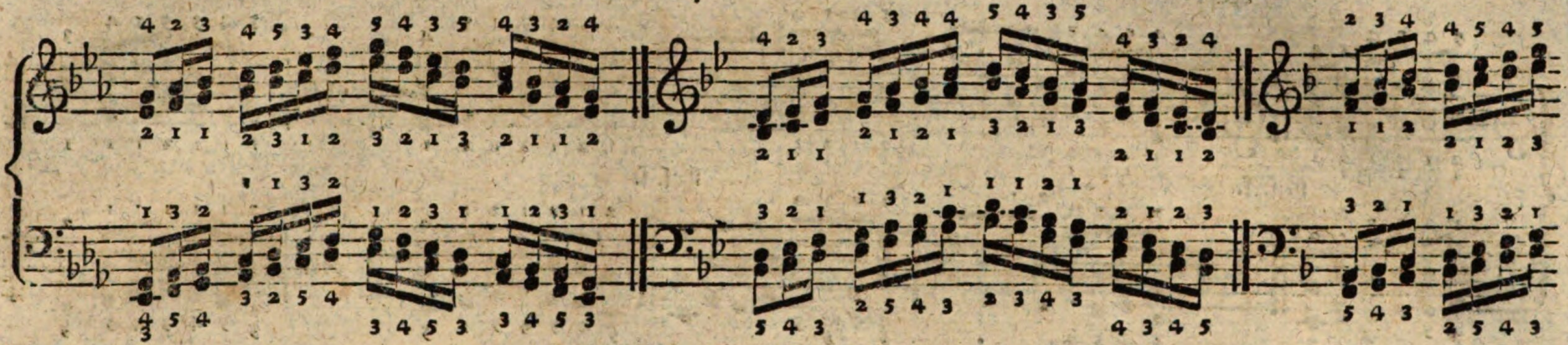


34. Des dur: 35. As dur:

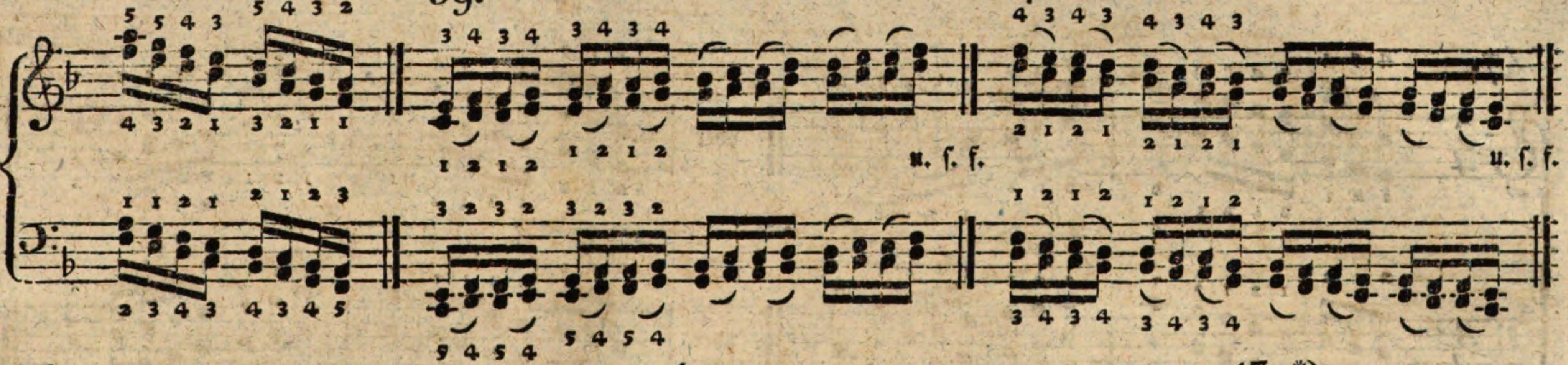


*) Zu No. 32. bis 43. Es iſt ſchon oben erwähnt und gezeigt worden, welche Vortheile dem Spieler das Fortrücken des Daumens von einer Taſte zur andern, bey gewiſſen Figuren gewähre; nicht minder vortheilhaft und an ſeinem Orte eben ſo nothwendig iſt auch das Fortrücken des kleinen und vierten Fingers. Von beyden kann man, beſonders beim Spiel der Fugen und anderer Stücke in gebundenem Styl, den beſten Gebrauch machen. Das Nothwendige und Vortheilhafte dieſer Fingerſetzung wird aus den Beyſpielen No. 41, 42 und 43 von ſelbſt erhellen.

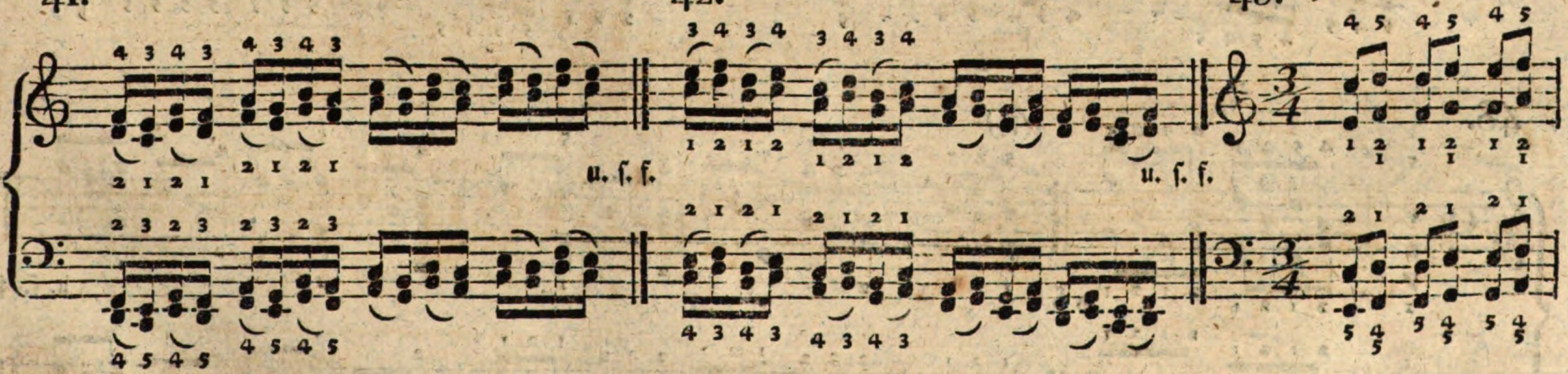
36. Es dur: 37. B dur: 38. F dur:



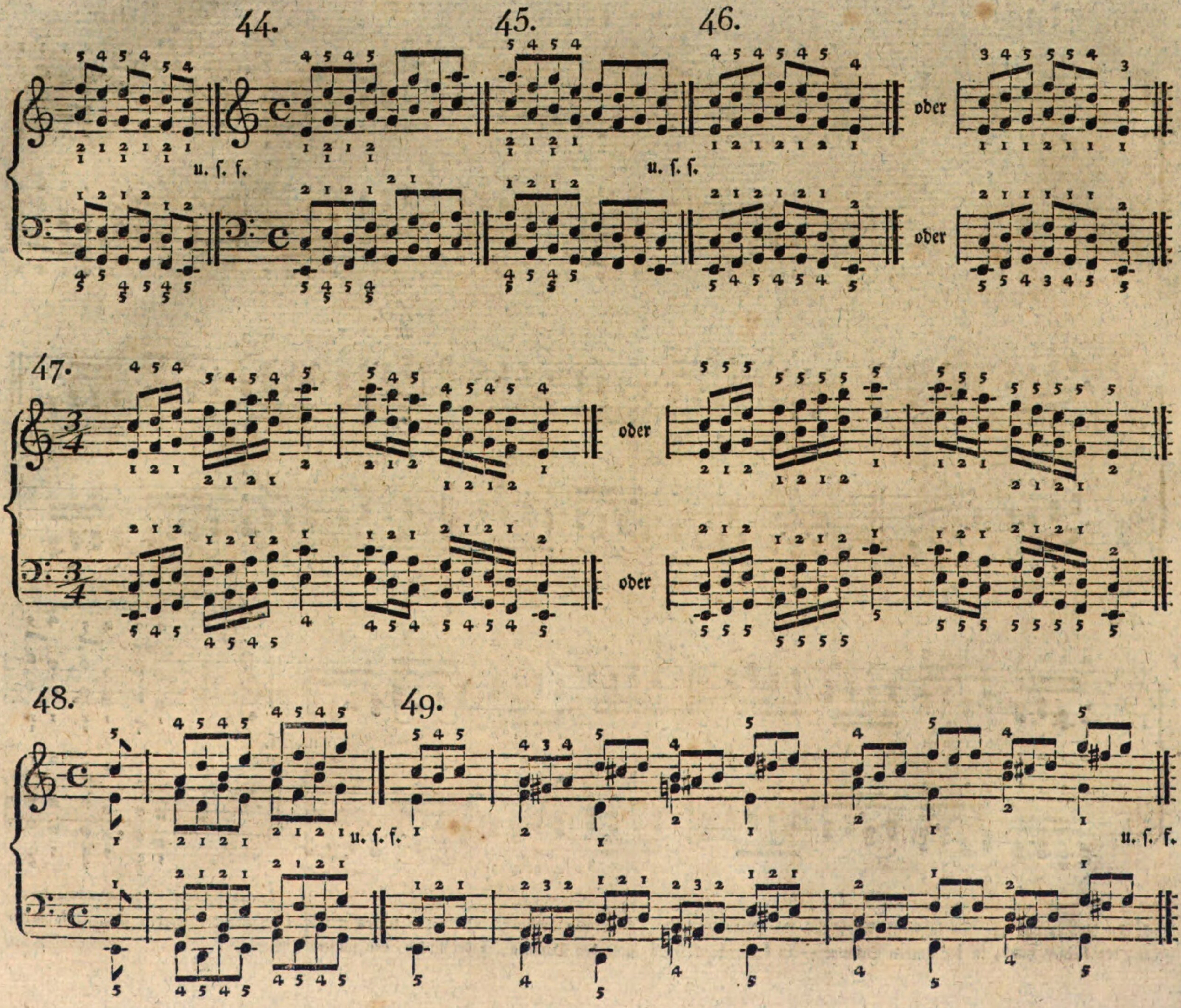
39. 40.

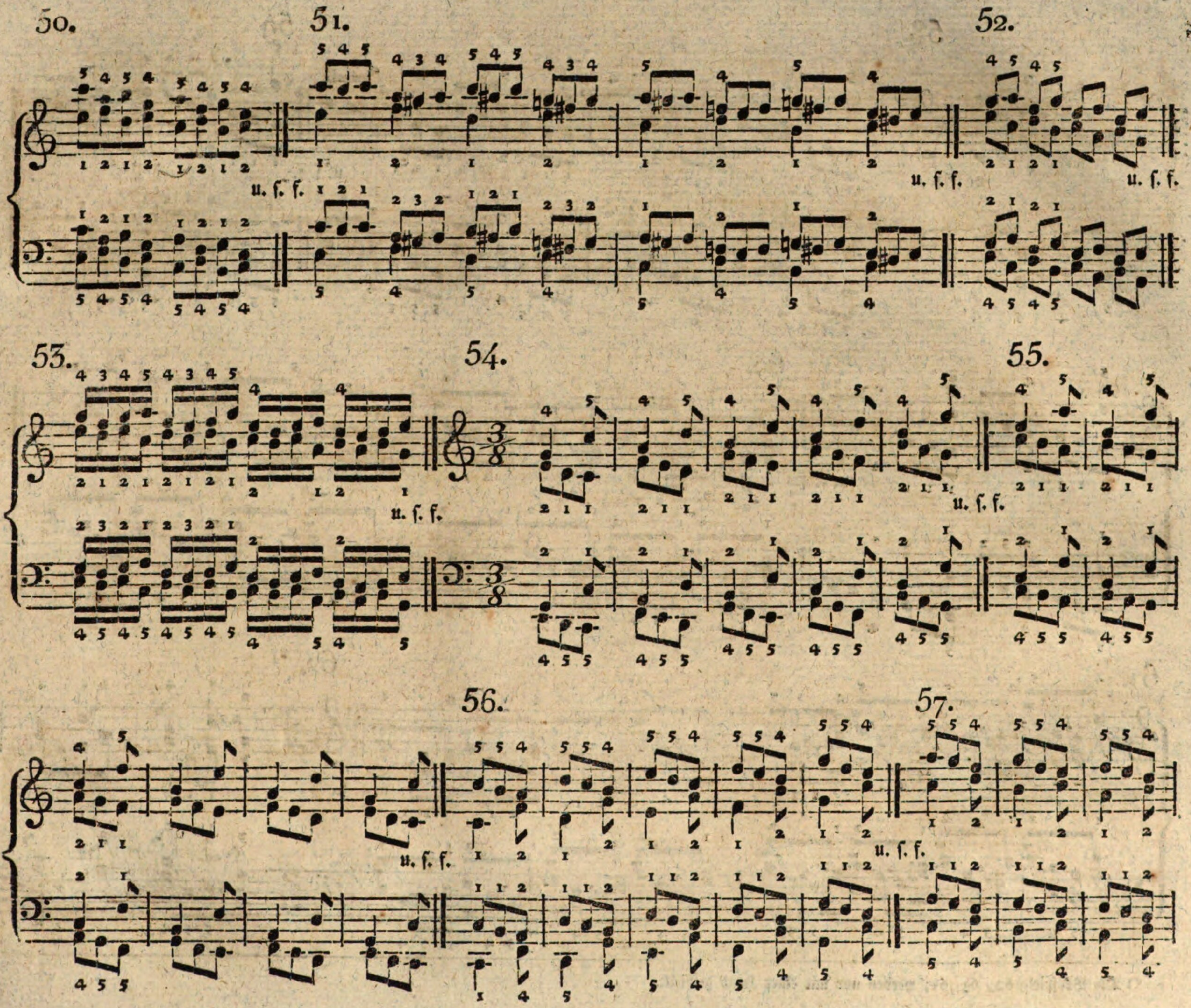


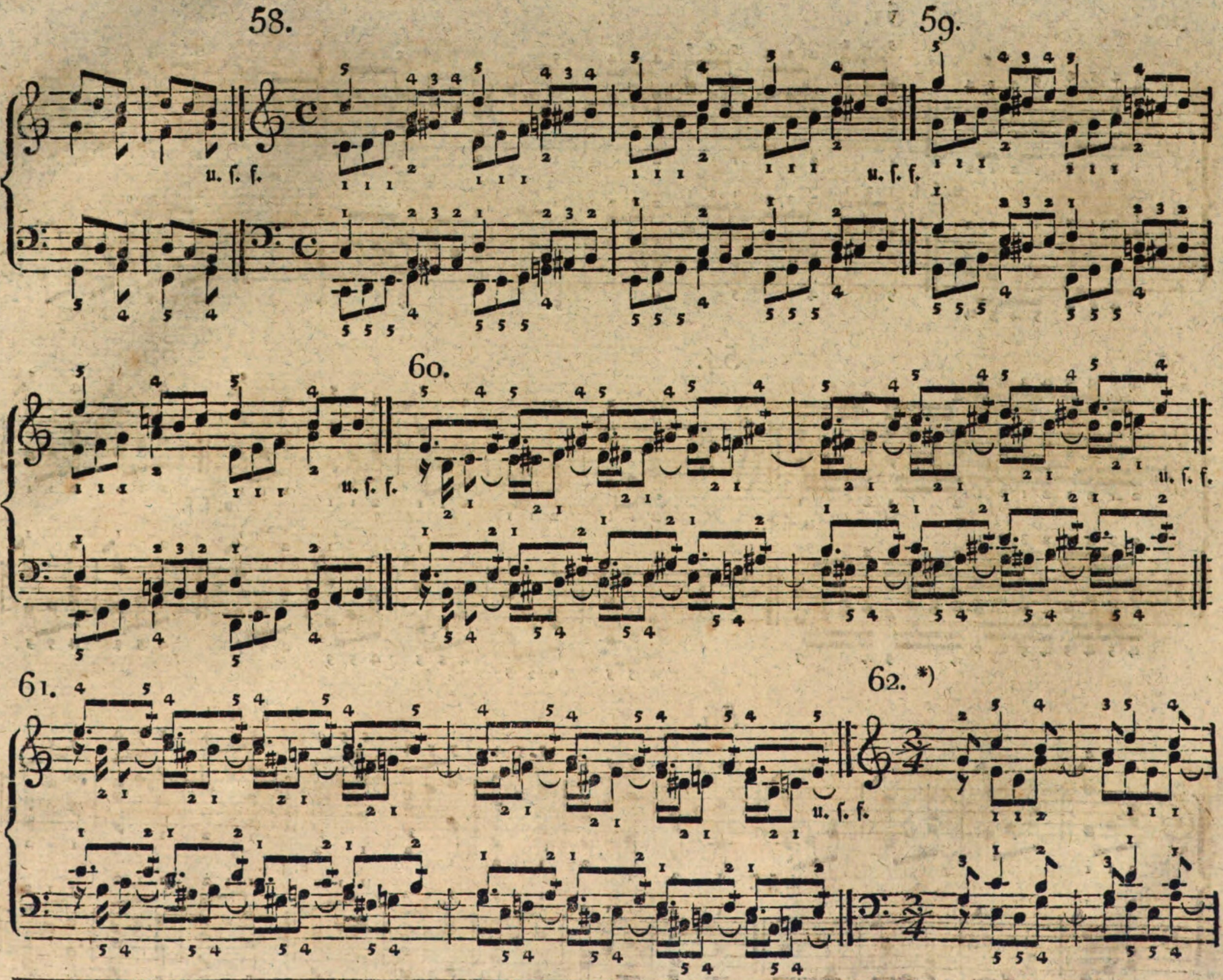
41. 42. 43. *)



*) Zu No. 43 und 44. Da in dieſen Beyſpielen die Finger $\frac{4}{1}$ und $\frac{5}{2}$ nur von großen Händen ohne Unbequemlichkeit angewendet werden können, ſo nehme man, bey kleiner Hand, in der untern Stimme — in der rechten Hand, ſtets den Daumen, in der linken, den fünften Finger.

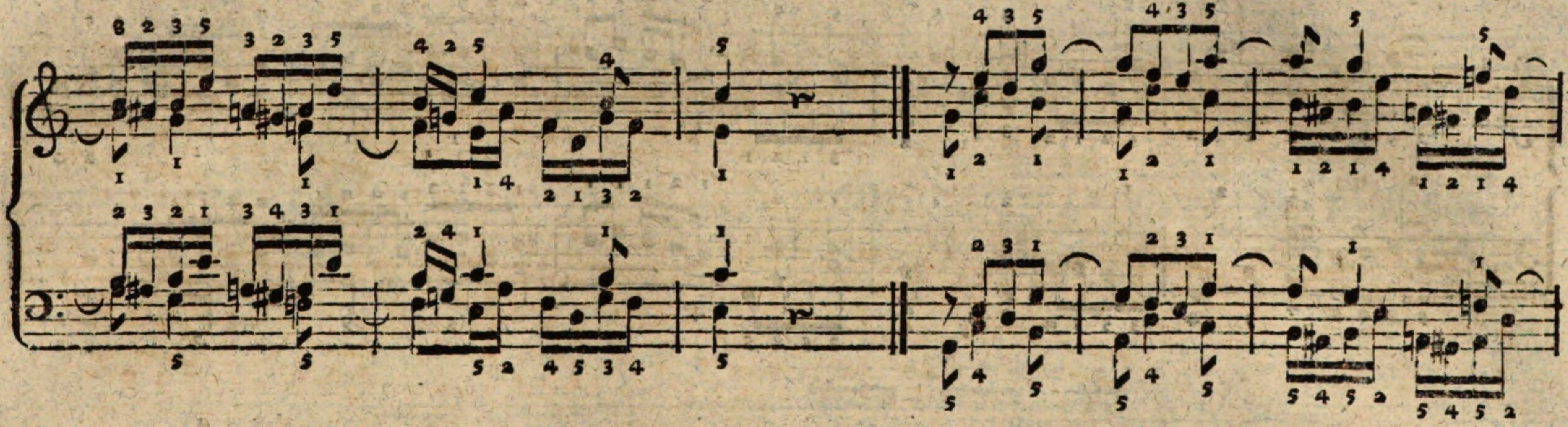

44.
45.
46.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
oder
oder
47.
oder
oder
48.
49.
u. ſ. f.
u. ſ. f.

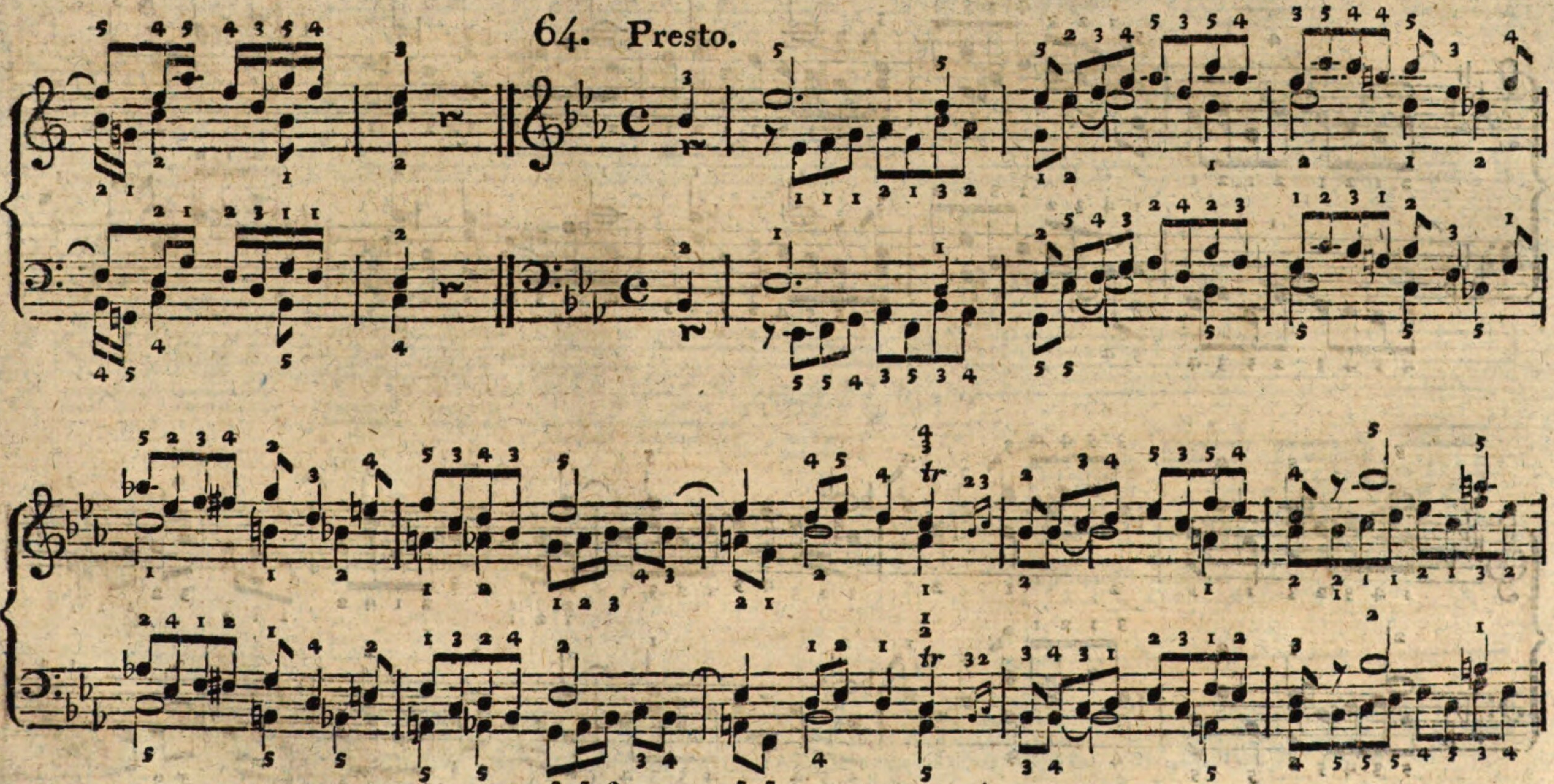

50.
51.
52.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
53.
54.
55.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
56.
57.
u. ſ. f.
u. ſ. f.

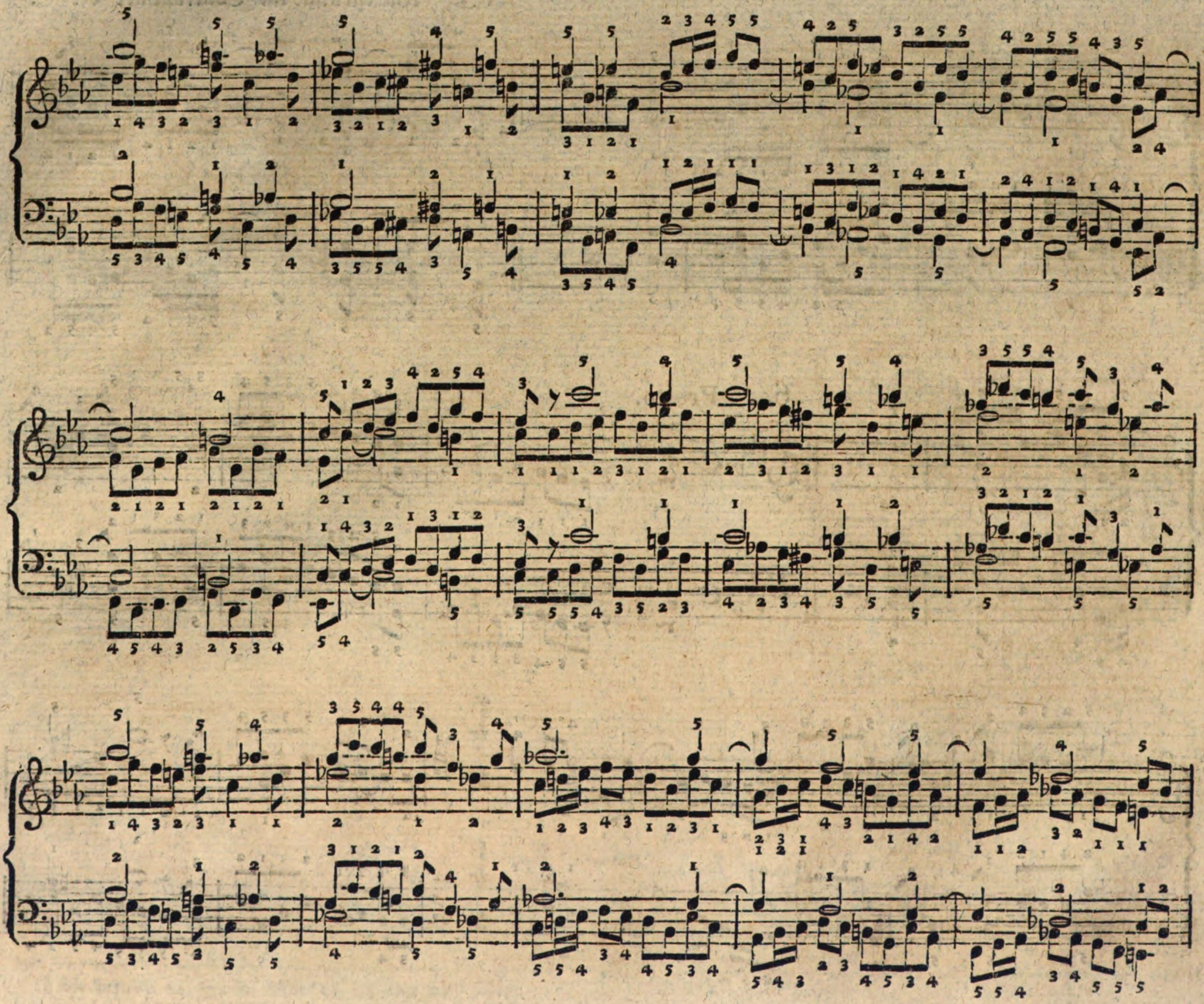


*) Die Beyſpiele 62, 63, 64, werden nur mit einer Hand geſpielt.

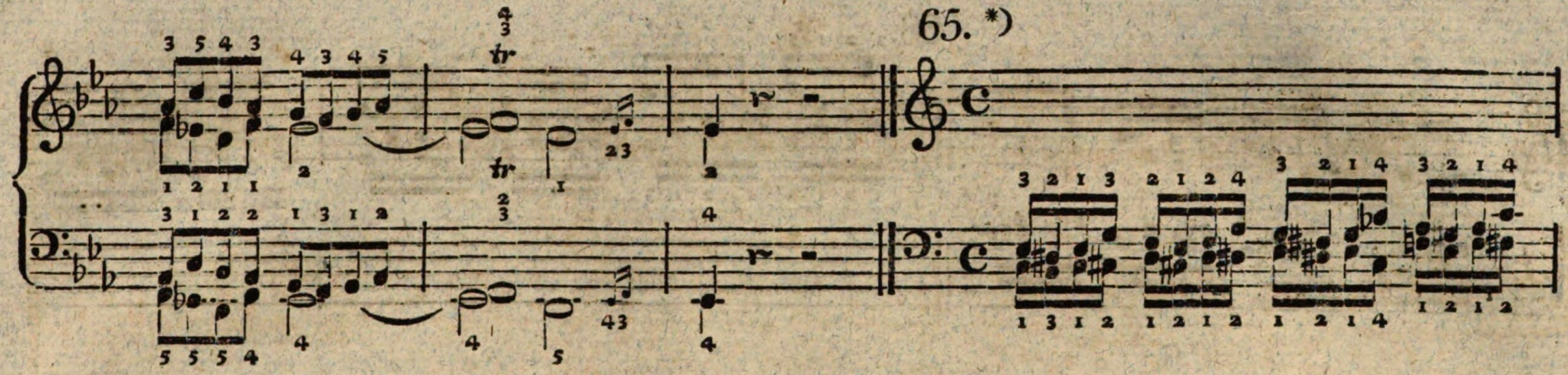
63. Umkehrung im Contrapunkt der 8.

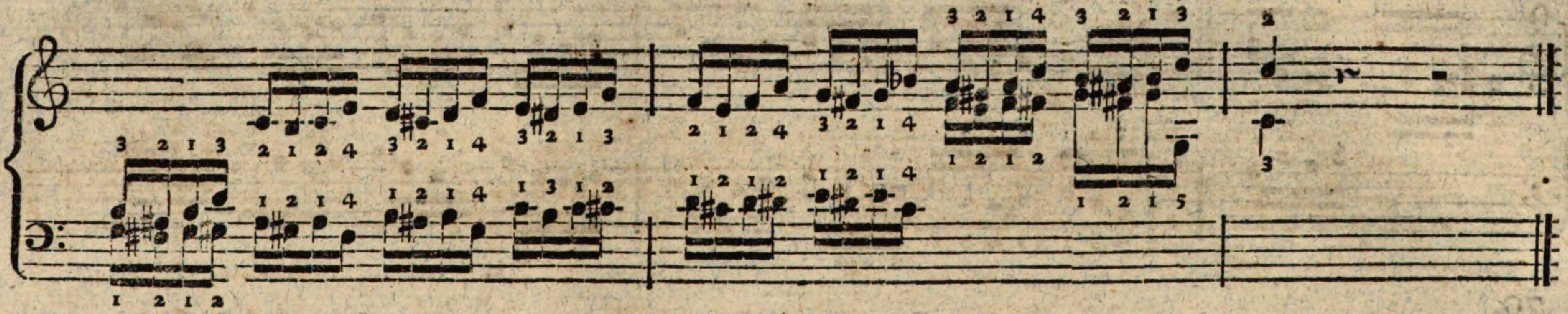




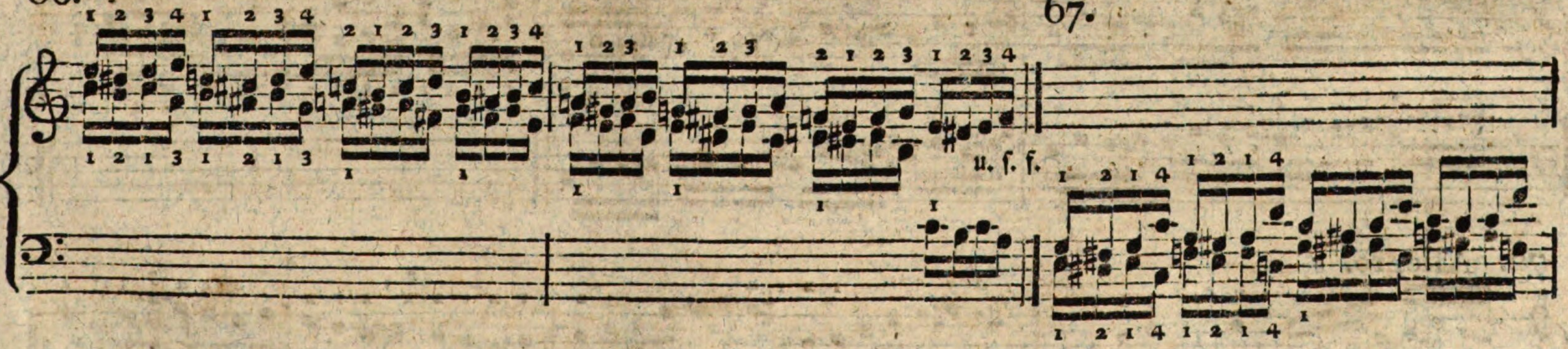


65. *)

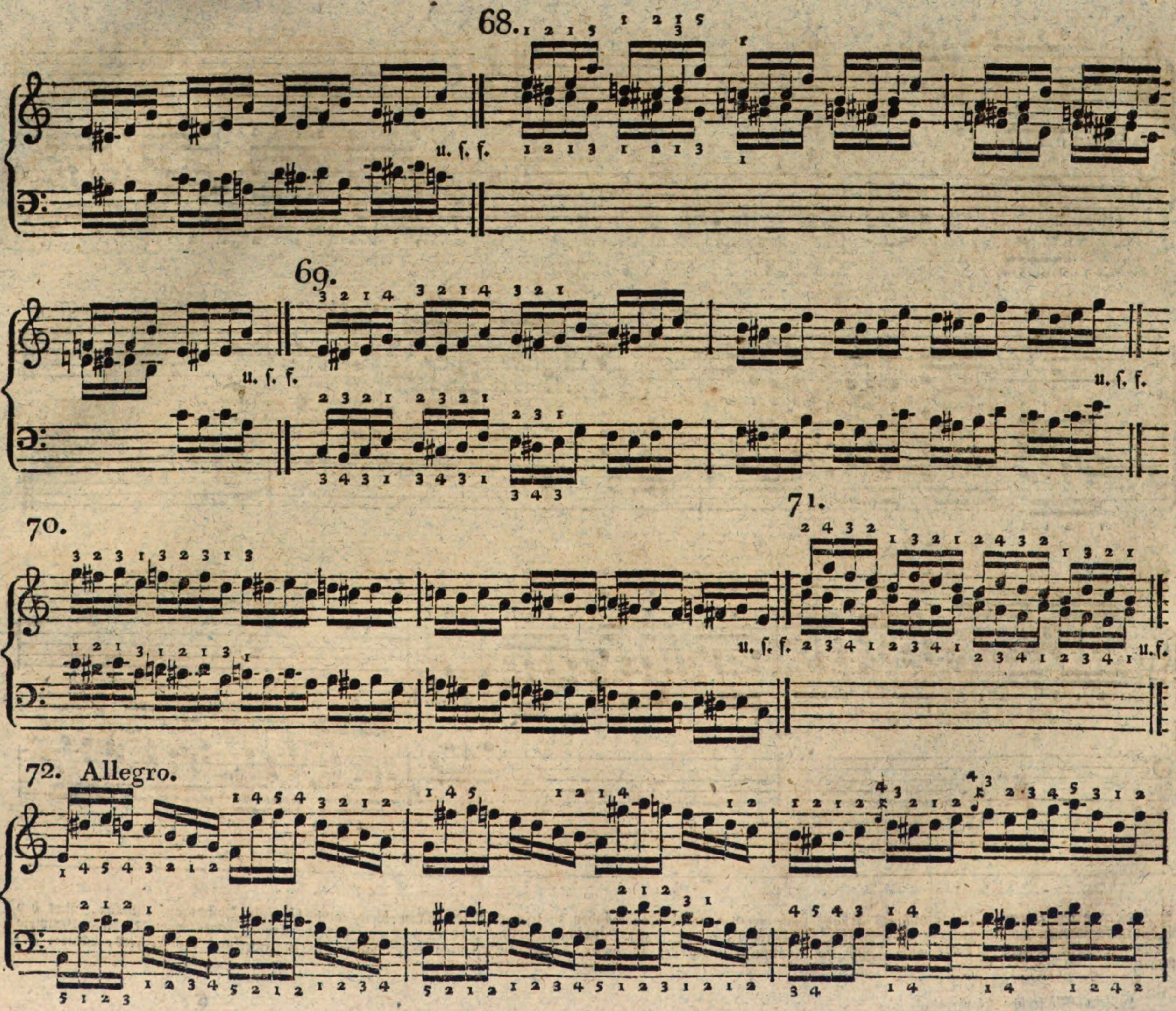


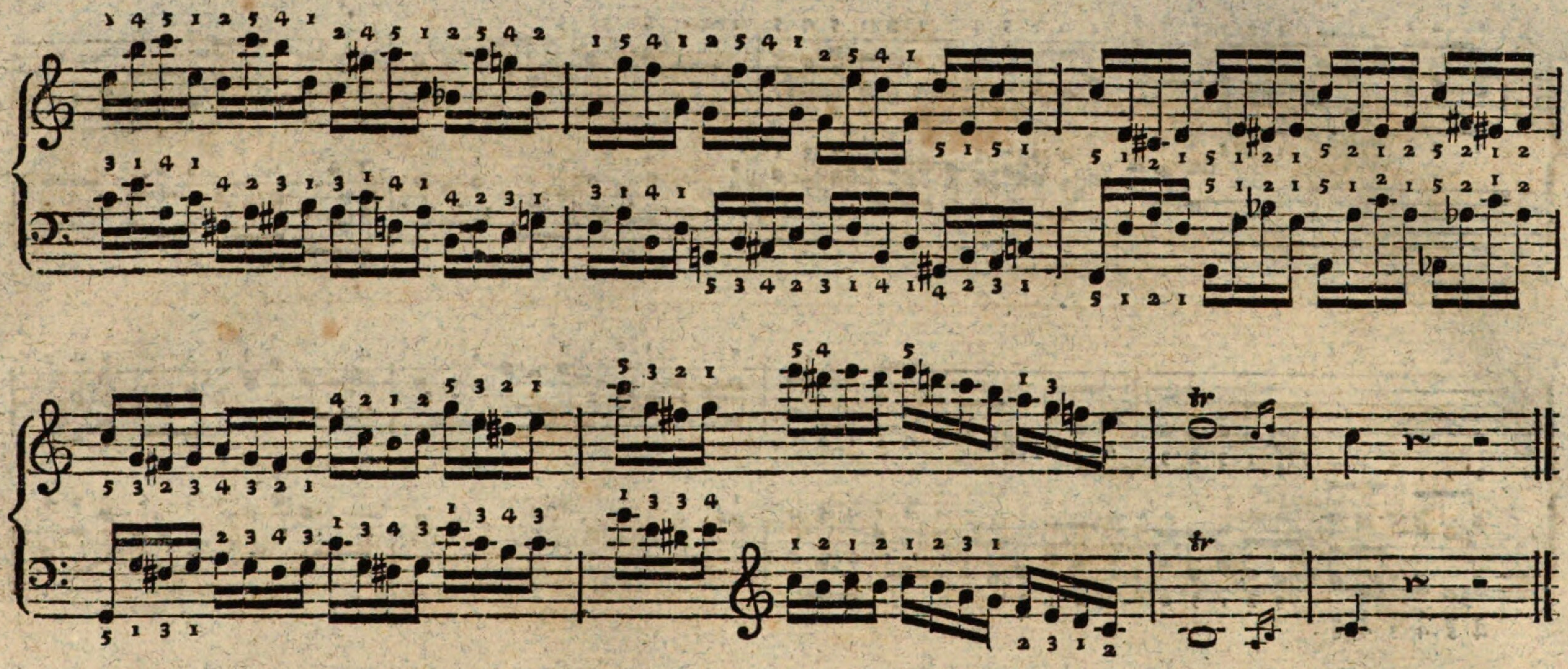


66.

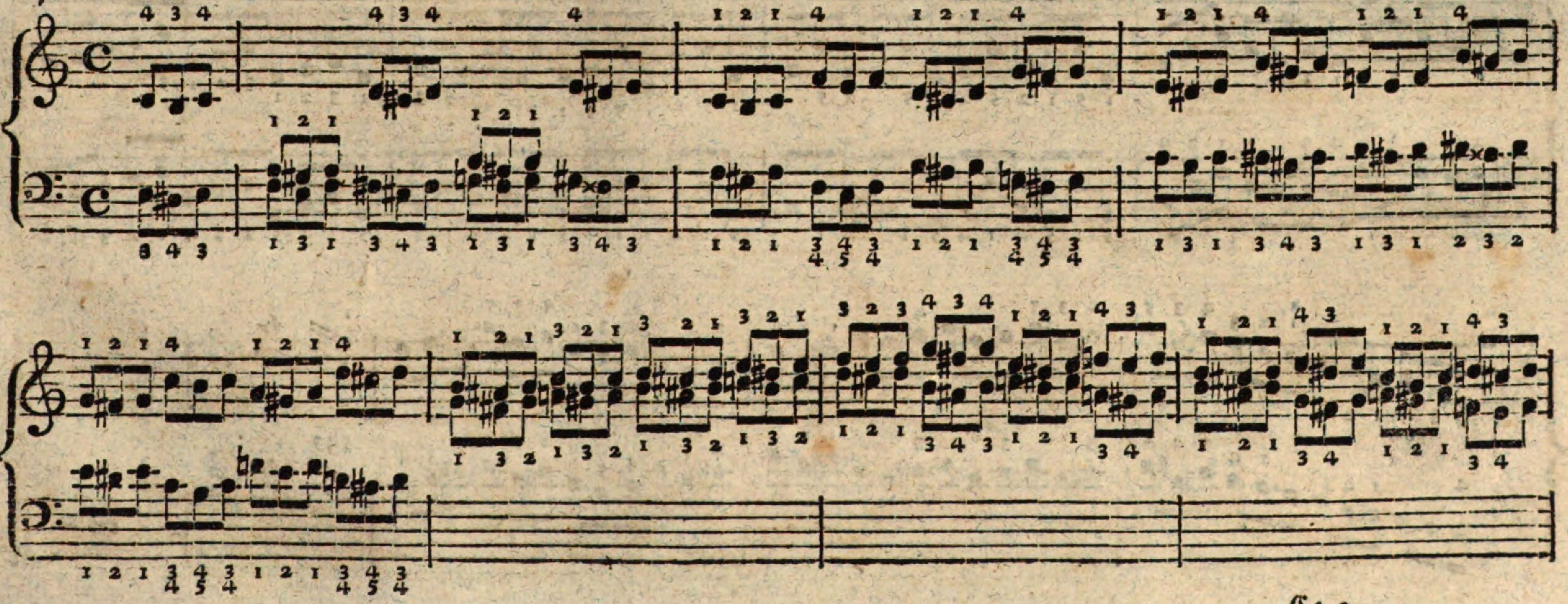


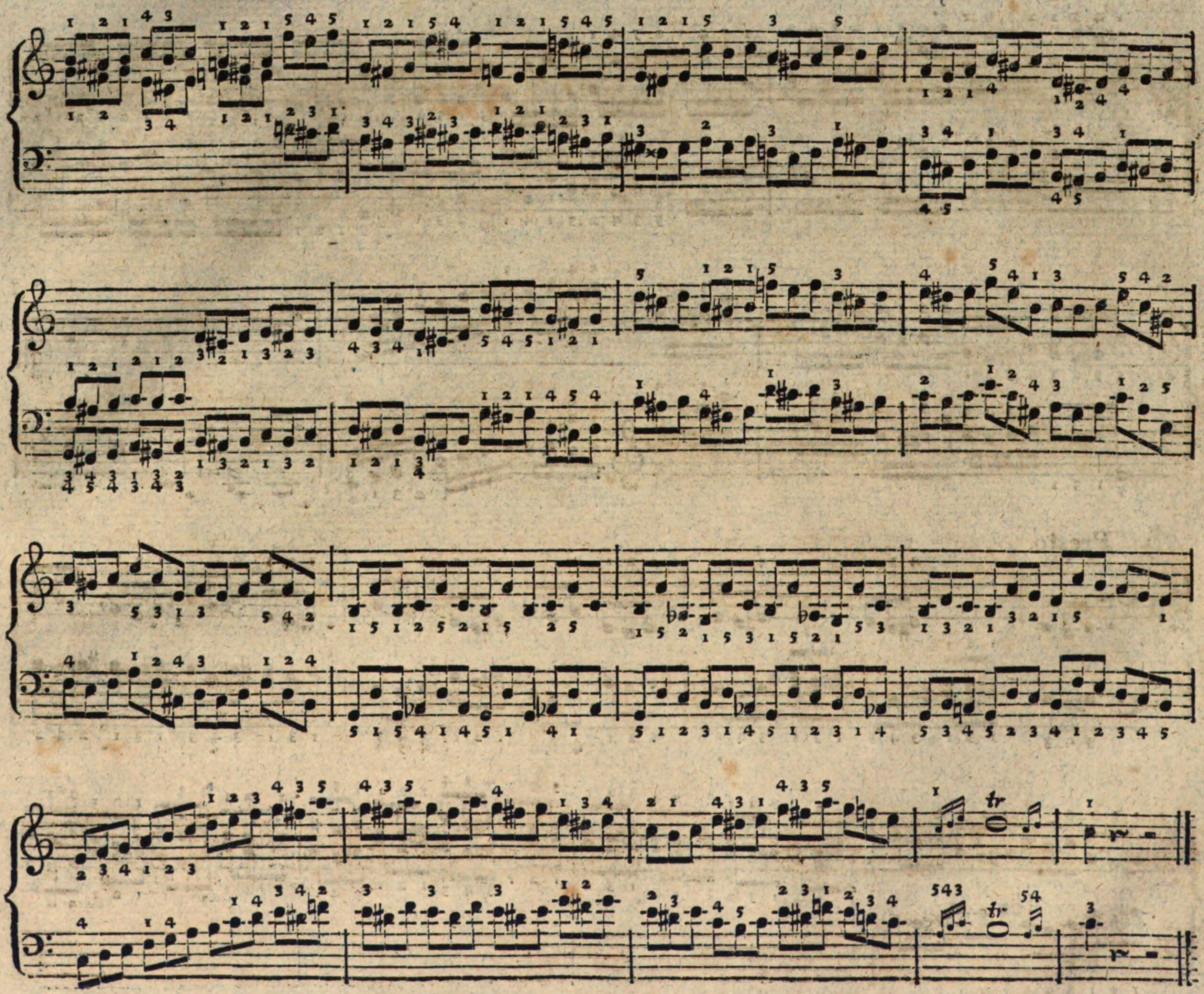
*) Dieſe und alle folgenden zweyſtimmigen Uebungsſtücke werden mit beyden Händen zugleich geſpielt. Man bleibe auch hier, in Abſicht auf Umfang, nicht bey dem Vorgeſchriebenen ſtehen, ſondern ſpiele dieſe Sätze durch mehrere Oktaven. Für den Schüler wird es auch eine nützliche Uebung ſeyn, wenn er dieſe Beyſpiele ſelbſt in alle Töne verſetzt, (transponirt,) und die Applikatur, nach den in dieſer Schrift aufgeſtellten Grundſätzen, unter Anleitung des Lehrers, darüber bezeichnet.


68.
u. ſ. f.
69.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
70.
71.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
72. Allegro.

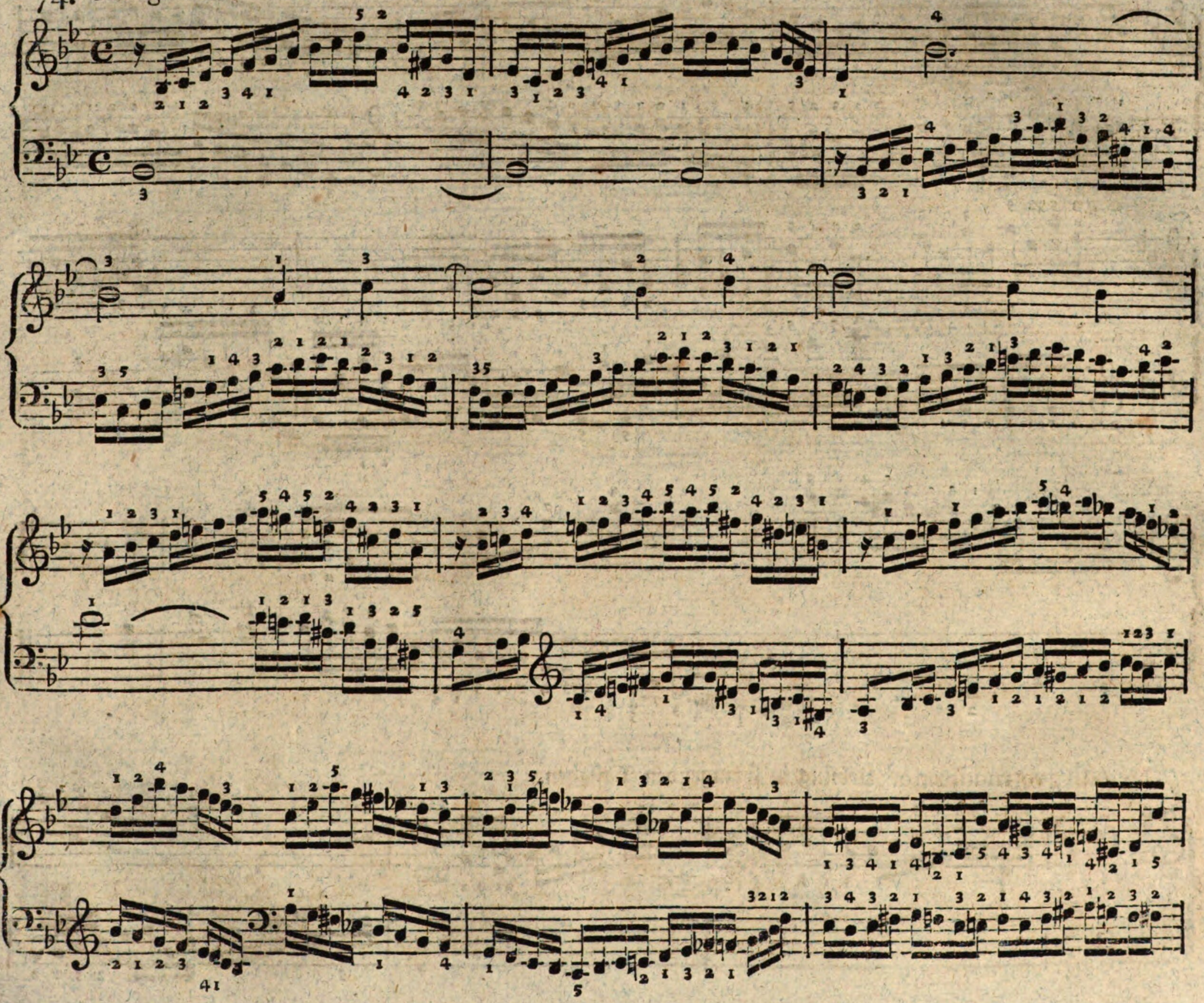


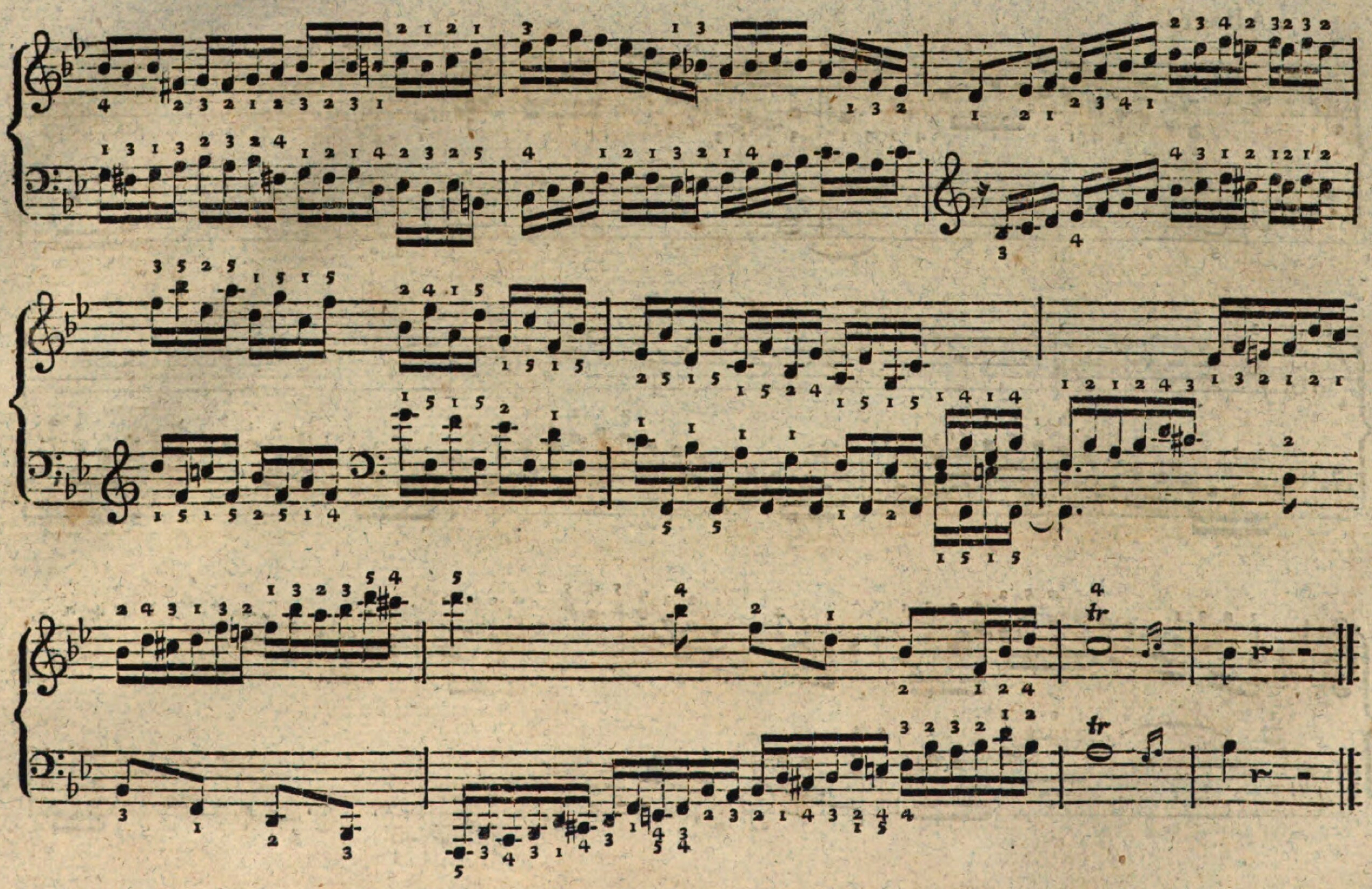
73. Presto.



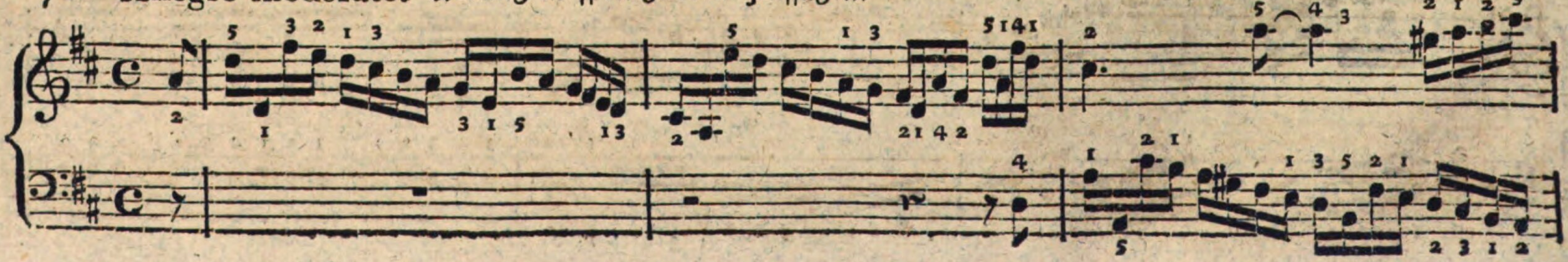


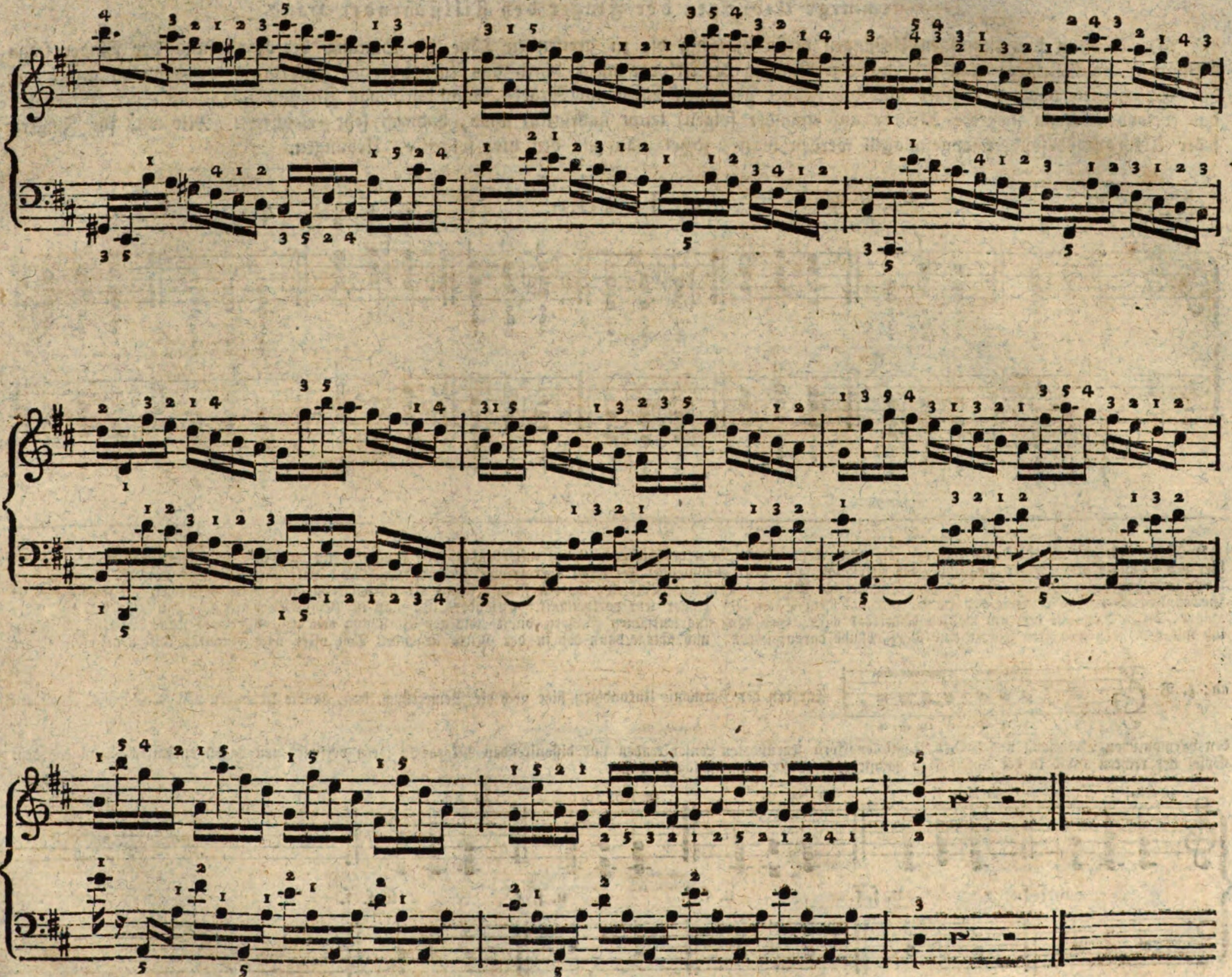
74. Allegro.





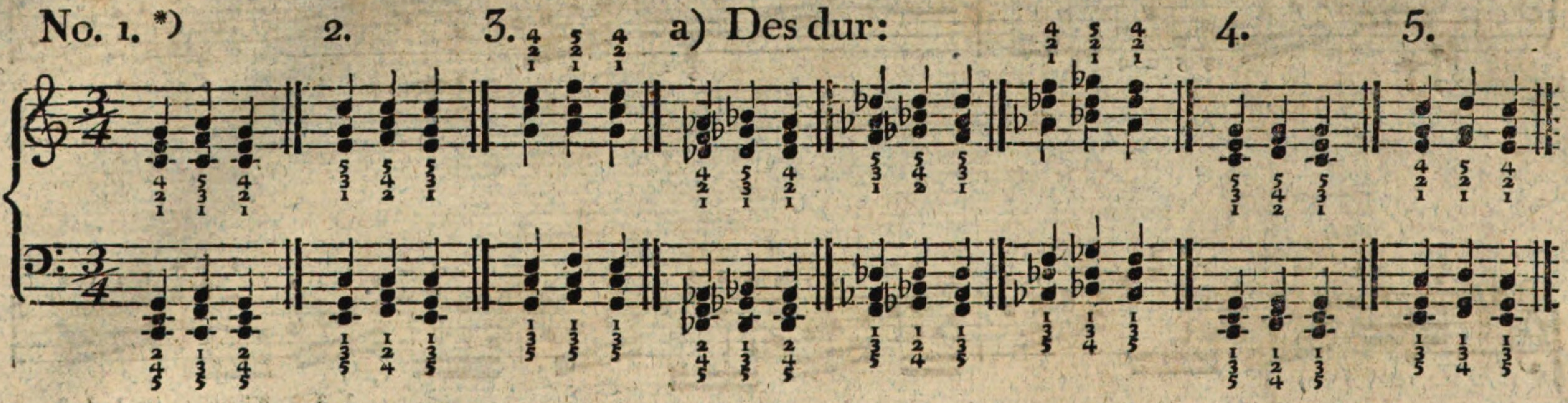
75. Allegro moderato. Uebung in ſpringenden Paſſagen.



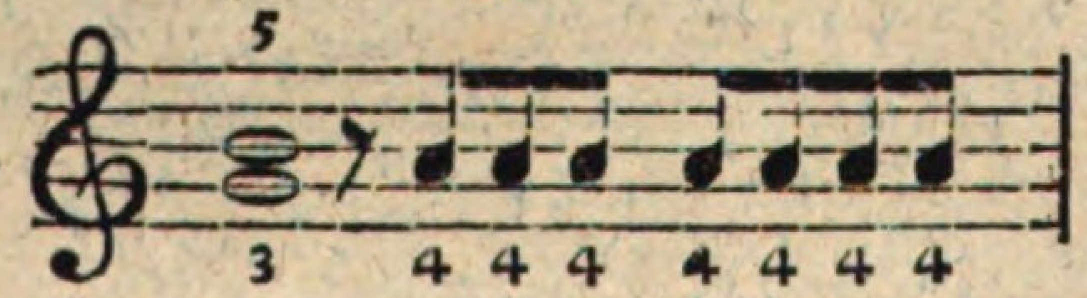


Dreyſtimmige Uebungen der Finger bey ſtillſtehender Hand.

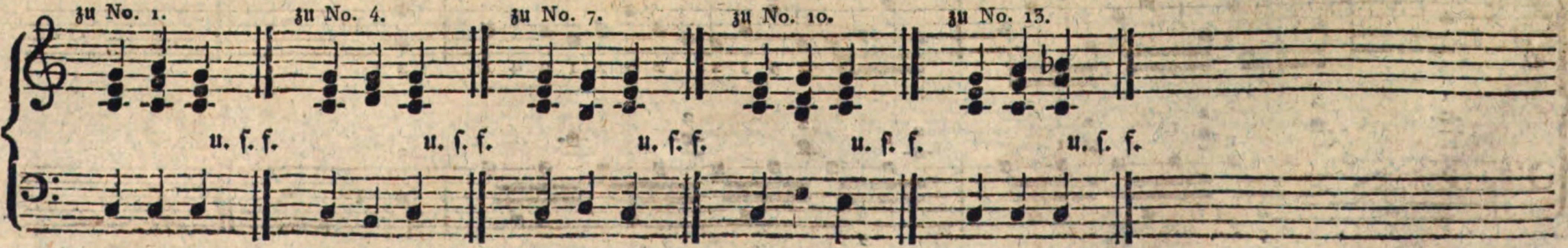
Da bey den dreyſtimmigen Uebungen dieſer Gattung die zu greifenden Töne die Haltung der Hand und der Finger ſchon beſtimmen, ſo befleißige man ſich nur den Anſchlag der Akkorde mehr durch das Aufheben der Finger als der Hand zu gewinnen; das Spiel wird dadurch ruhiger und die Finger gewinnen dabey an Stärke, auch wird das Zuſammenanſchlagen der Intervalle, das (beſonders wenn mehrere Akkorde auf einander folgen) leicht undeutlich wird, dadurch ſehr erleichtert. Mit was für Fingern jeder Akkord insbeſondere angeſchlagen werden müſſe, ſiehet man aus den hier folgenden Uebungen.

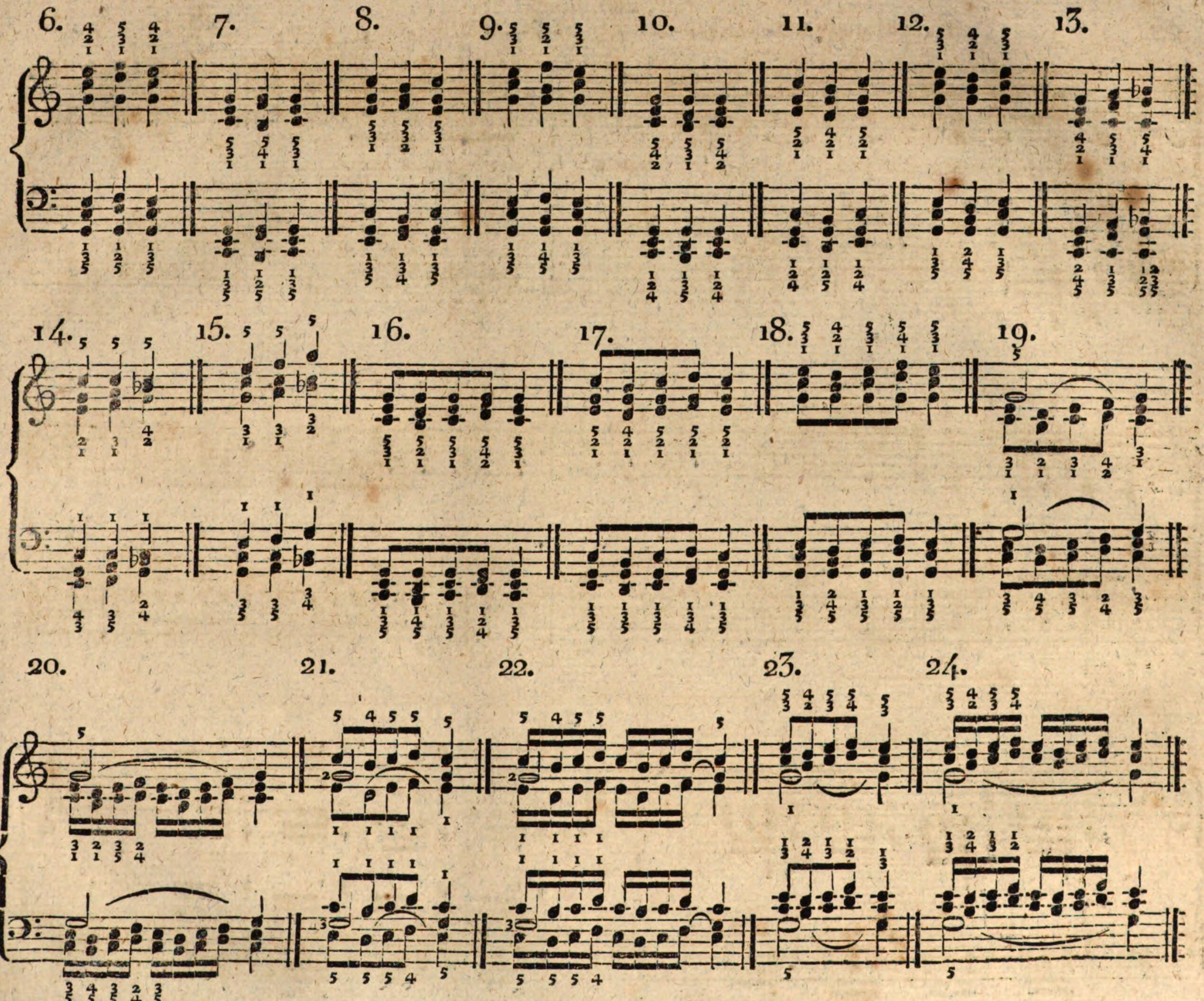


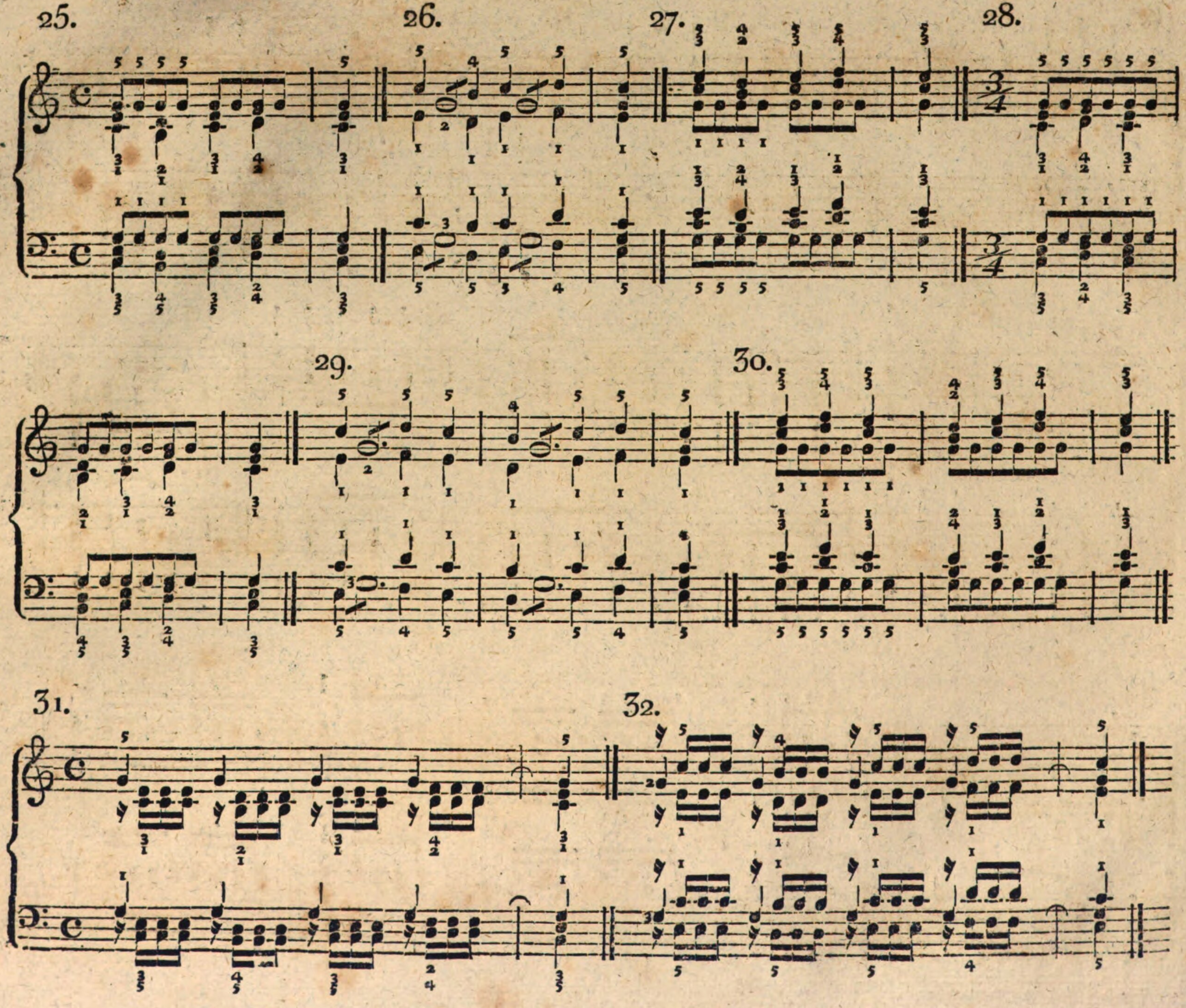
*) Man ſpiele die Akkorde dieſes und der folgenden Beyſpiele in ihren verſchiedenen Lagen mit ebenderſelben Fingerſetzung nach und nach durch alle Töne, wie es hier bey a) angedeutet worden iſt, und zwar zuerſt langſam, bey zunehmender Fertigkeit aber immer geſchwinder. Man achte aber beſonders darauf, daß die drey Töne ſtets zugleich angeſchlagen werden. Die fleißige Uebung derjenigen Beyſpiele, wo ein Finger liegen bleibt, während die andern fortſpielen, iſt ſowohl für die Gewöhnung an ruhige Haltung der Hand, als auch dem Spiele der Finger ſehr vortheilhaft. Beſonders übe man in Beyſpielen dieſer Art den 4ten Finger beyder Hände, deſſen Schwäche hier am meiſten bemerkbar wird. Bey ganz ungelenkſamen Fingern dürfte folgende Vorübung von großem Nutzen ſeyn: man greife nehmlich mit dem 3ten und 5ten Finger eine Terz, bleibe darauf liegen, und ſchlage dann den in der Mitte liegenden Ton öfter nach einander mit dem 4ten Finger an; z. B.

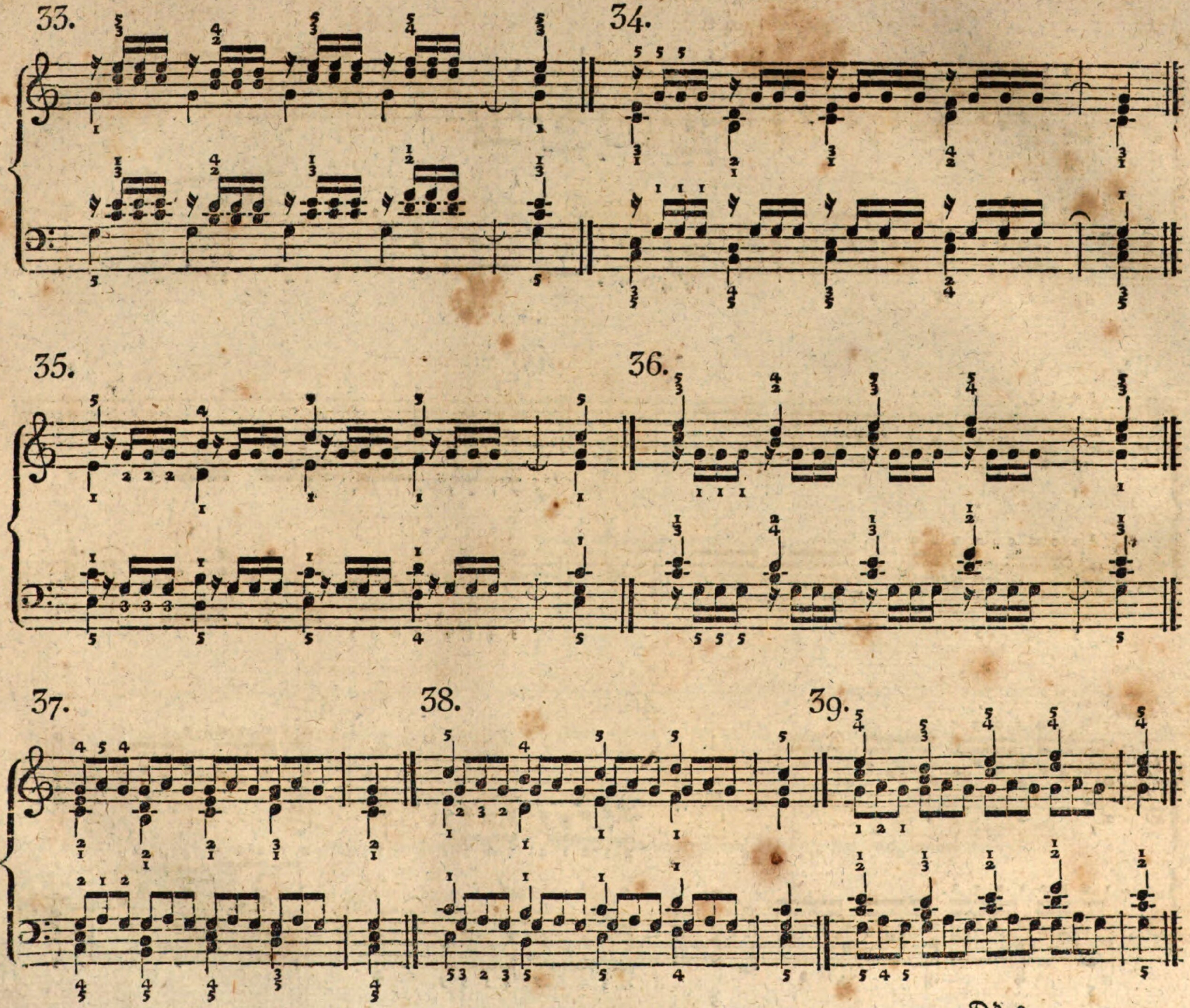


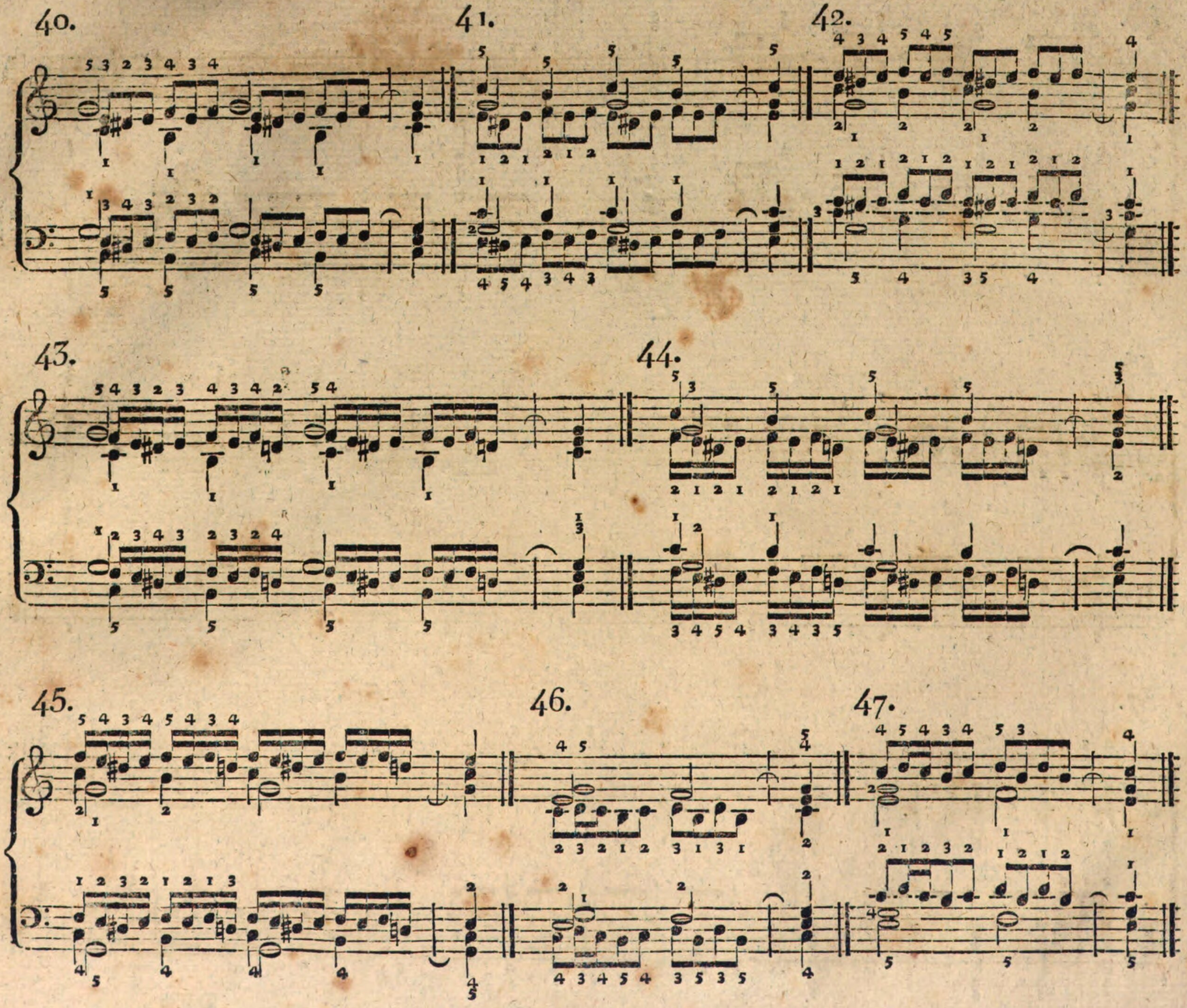
Für den der Harmonie Unkundigen hier noch die Bemerkung, daß, da die Uebungen von No. 1 bis 5 alle auf den harmoniſchen Dreyklang und kleinen Septimenakkord gegründeten conſonirenden und diſſonirenden Akkorde in ihren verſchiedenen Lagen enthalten, man bey dem Spiel der rechten Hand in der linken dazu nachſtehende Baßnoten anſchlagen könne:

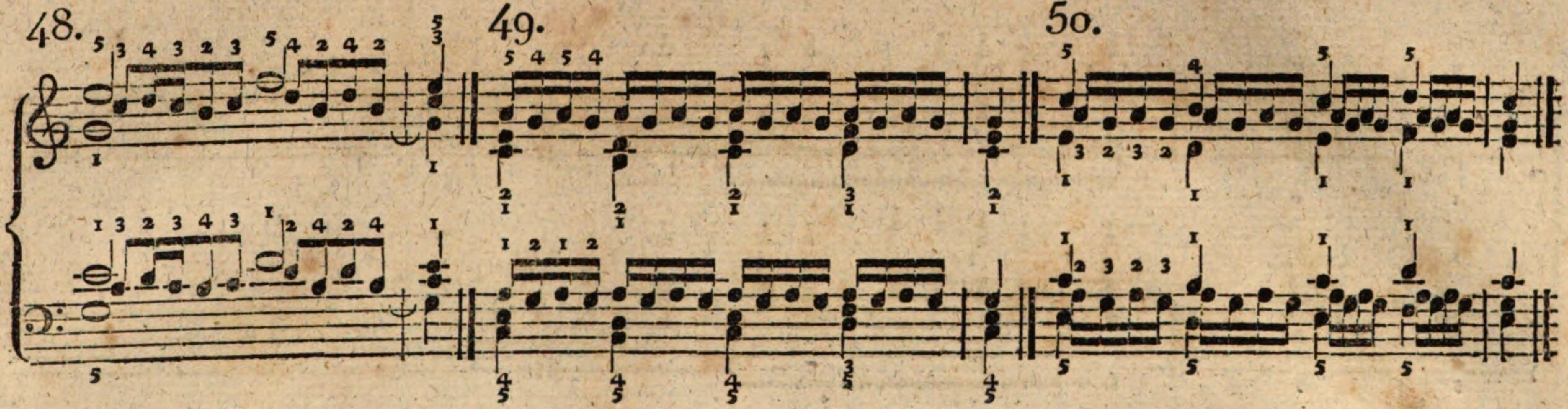


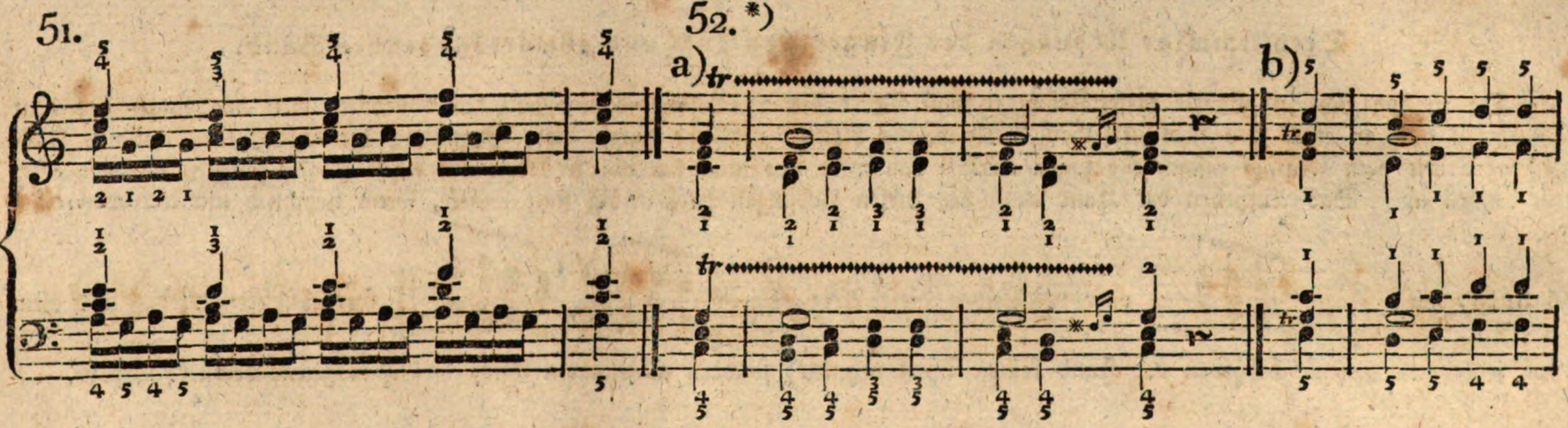

6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.


25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.

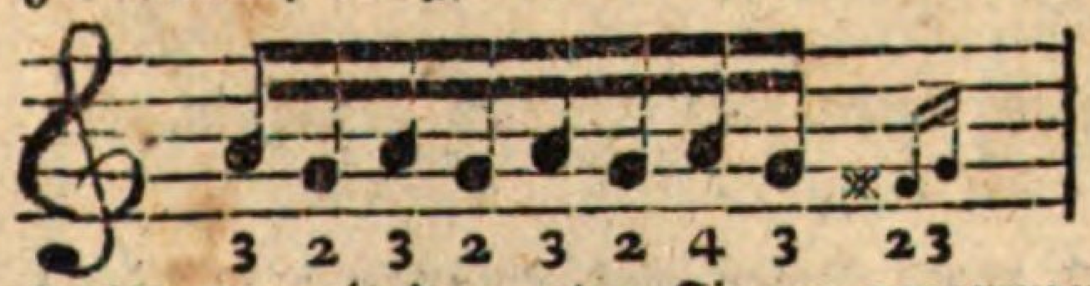

33.
34.
35.
36.
37.
38.
39.


40.
41.
42.
43.
44.
45.
46.
47.

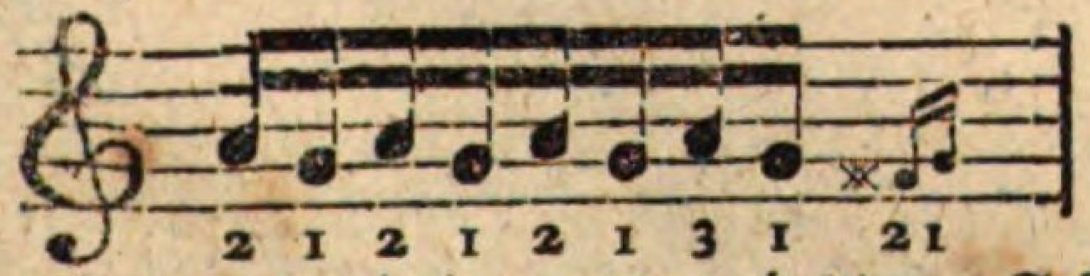




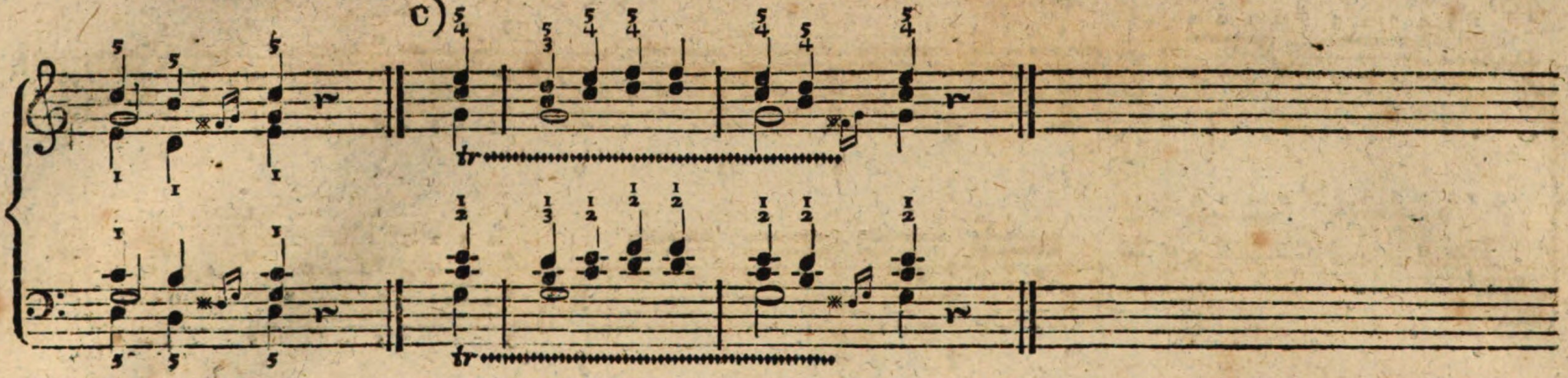
*) Bey a) wird der Triller in der rechten Hand mit dem 4ten und 5ten Finger geſchlagen; bey b) mit dem 2ten und 3ten Finger. Um den Nachſchlag machen zu können, der jedoch der leichtern Ausführung wegen hier auch wegfallen kann, muß die letzte Hülfsnote mit dem 4ten Finger genommen werden; nehmlich:



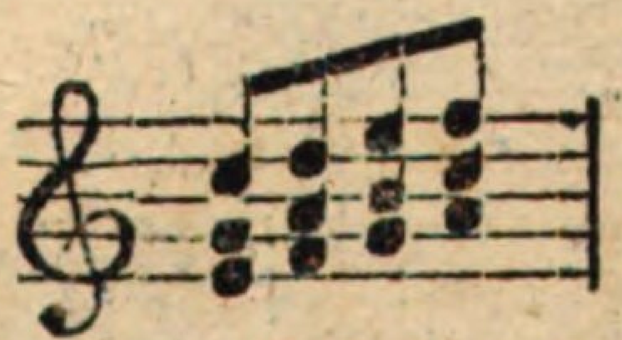
Bey c) ſchlägt man ihn mit dem erſten und 2ten Finger. Des Nachſchlags wegen wird die letzte oder auch vorletzte Hülfsnote mit dem 3ten Finger genommen, und da der Daumen hier die Obertaſte nicht berühren darf, ſo findet dieſe Fingerſetzung ſtatt:

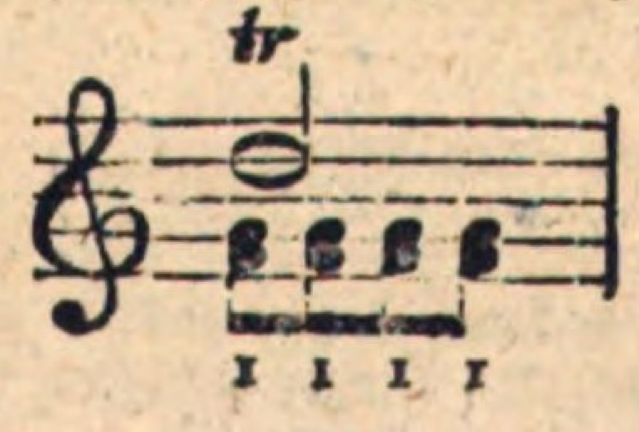


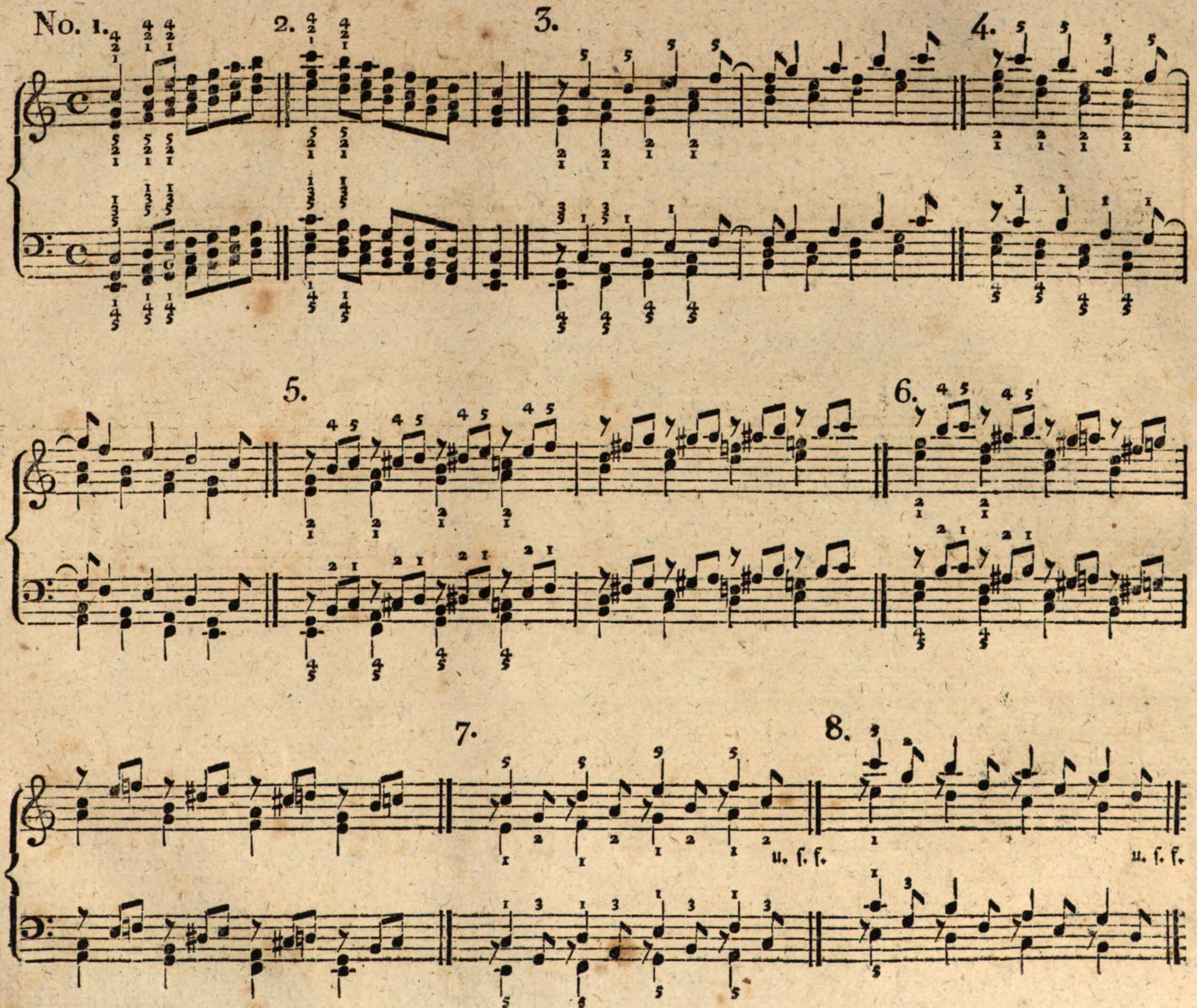
In der linken Hand wird der Triller bey a) mit dem 1ſten und 2ten Finger geſchlagen, bey b) mit dem 2ten und 3ten und bey c) mit dem 4ten und 5ten. Soll in dieſem letzten Beyſpiele der Nachſchlag angegeben werden, ſo kann es nur auf die Weiſe geſchehen, daß man auf eine der letzten Hülfsnoten ſtatt des 4ten den 3ten Finger einſetzt, wo denn die nachzuſchlagende Note mit dem 5ten Finger genommen wird, nehmlich:

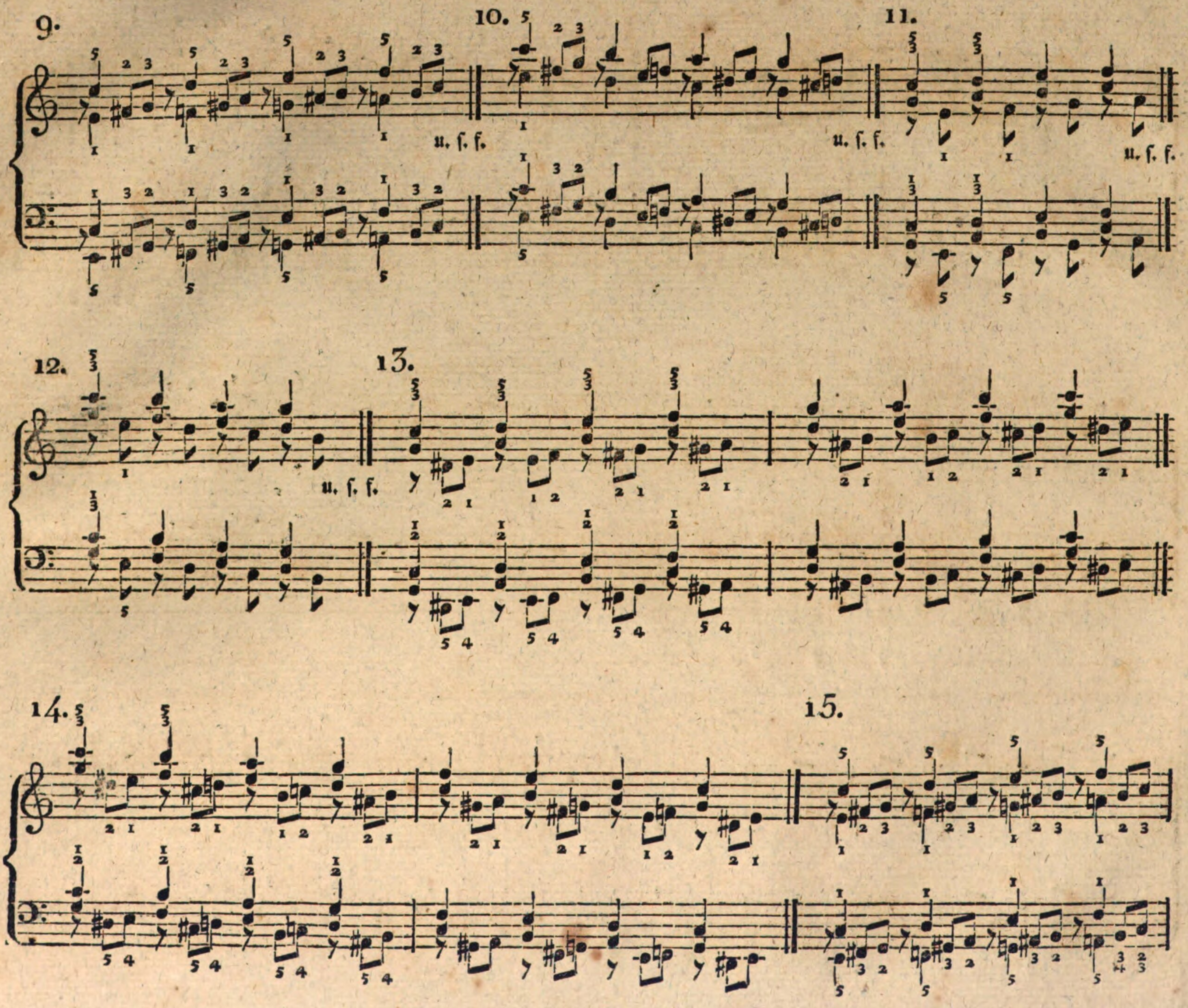


Dreyſtimmige Uebungen der Finger bey auf- und abwärtsgehender Hand.

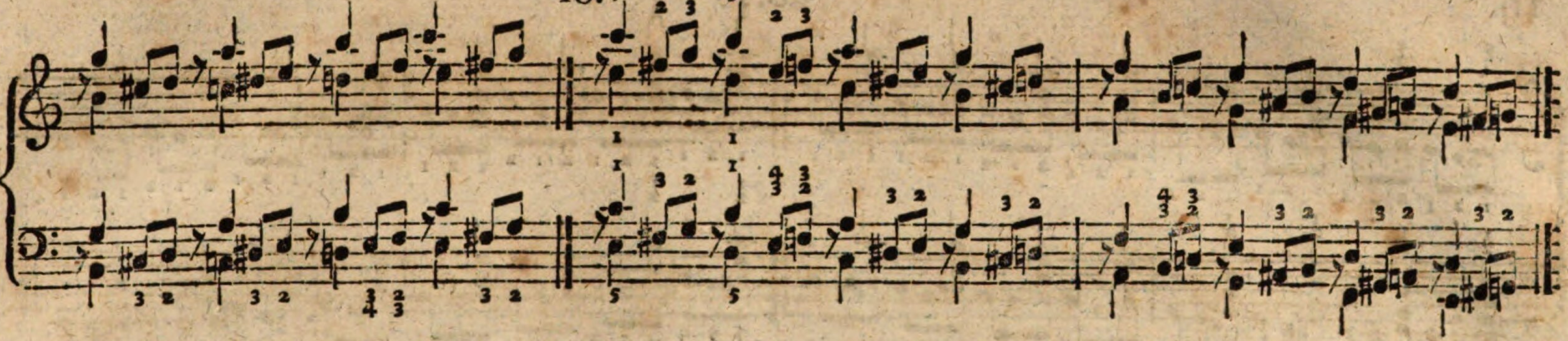
Da zu den richtigen Spiele dieſer Uebungen von No. 1 bis 27. beſonders eine feſte Hand gehört, weil die Finger bey dem Fortrücken ſtets in einer und eben derſelben Ausſpannung bleiben müſſen, durch dieſe Spannung die Hand aber anfangs leicht ſteif oder wie vom Krampf zuſammengezogen werden kann; ſo übe man ſich nie zu lange mit einer Hand, ſondern wechſele öfter mit beyden ab. Das Aufheben der Hand muß bey dieſen Uebungen nothwendig ſtatt finden, wenn nehmlich mit Akkorden einer Gattung, wie:  oder mit Sätzen dieſer Art: fortgeſchritten wird. Der Arm muß jedoch an dieſem Aufheben der Hand keinen Theil nehmen, ſondern alles allein durch das Handgelenk bewürkt werden.

Man merke ſich hier noch, daß, wenn bey einem Triller der Art die begleitenden Noten eine Sekunde gegen einander machen, und ſo weit vom Triller entfernt ſind, daß nicht jeder Ton mit einem eigenen Finger gegriffen werden kann, man beyde Noten alsdann zugleich mit dem Daumen anſchlagen müſſe, z. B. 

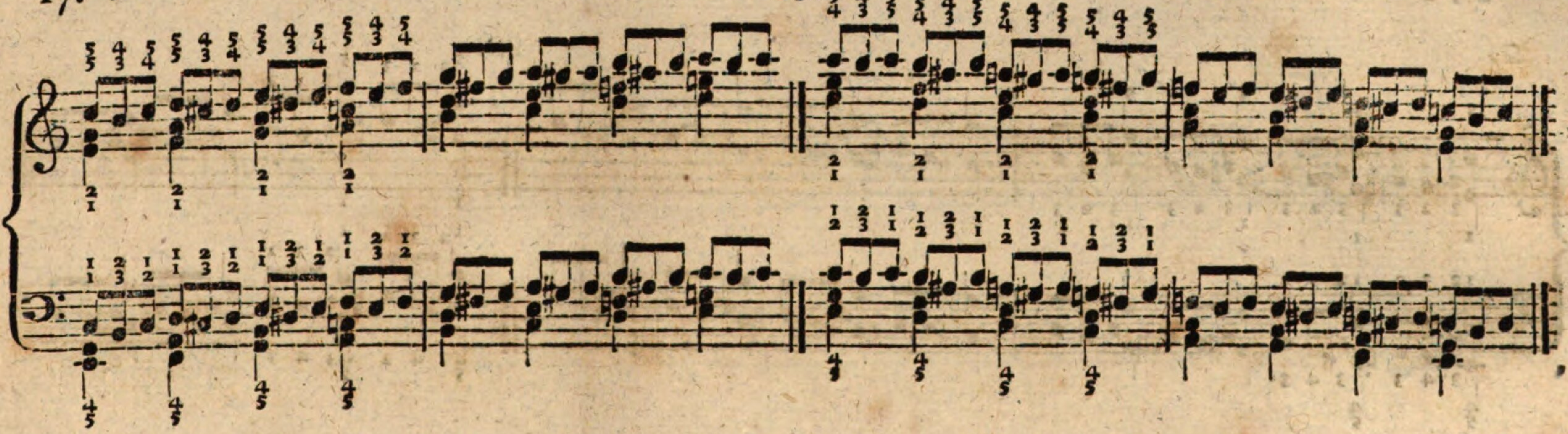

No. 1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
u. ſ. f.
u. ſ. f.


9.
u. ſ. f.
10.
u. ſ. f.
11.
u. ſ. f.
12.
u. ſ. f.
13.
14.
15.

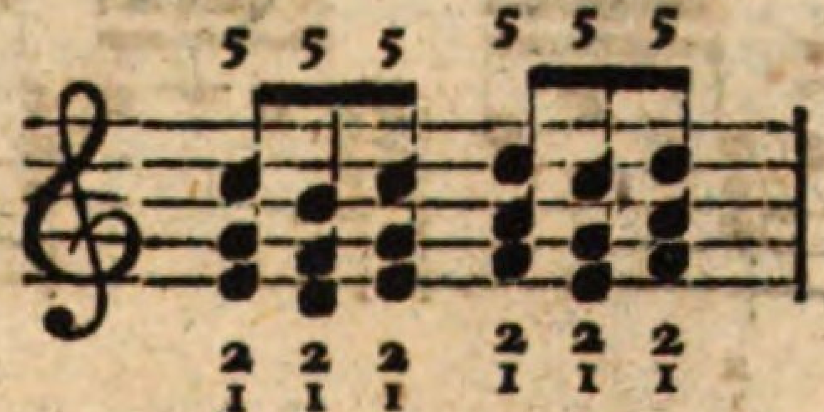
16.



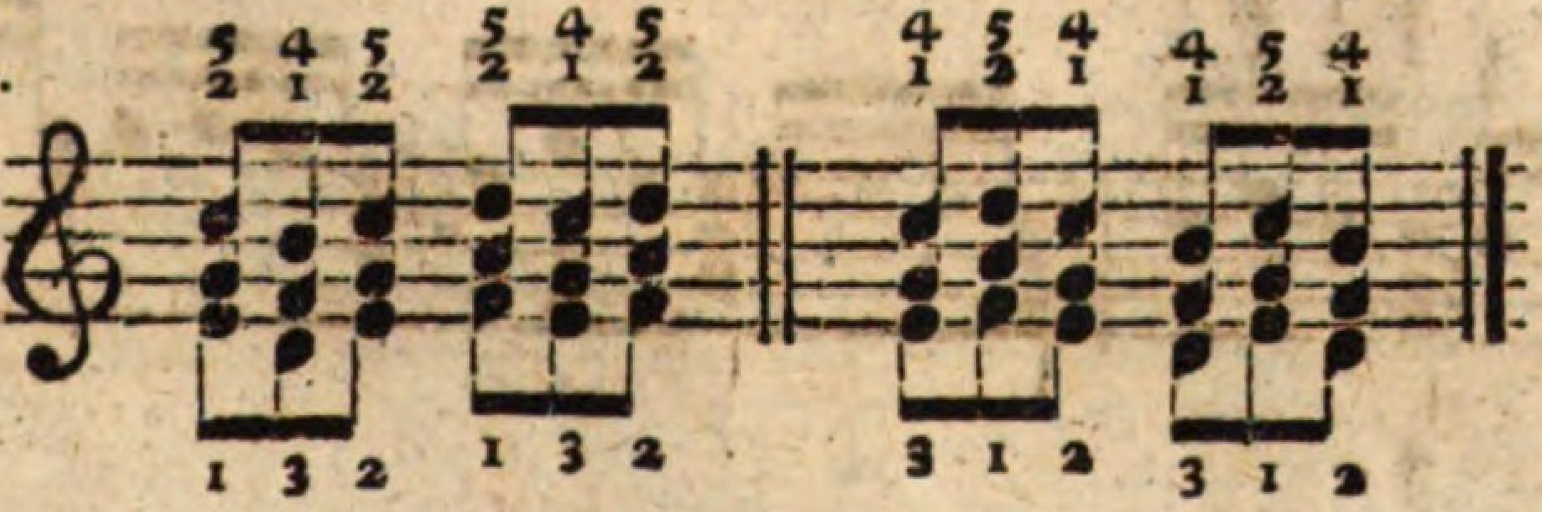
17. *) 18.



---

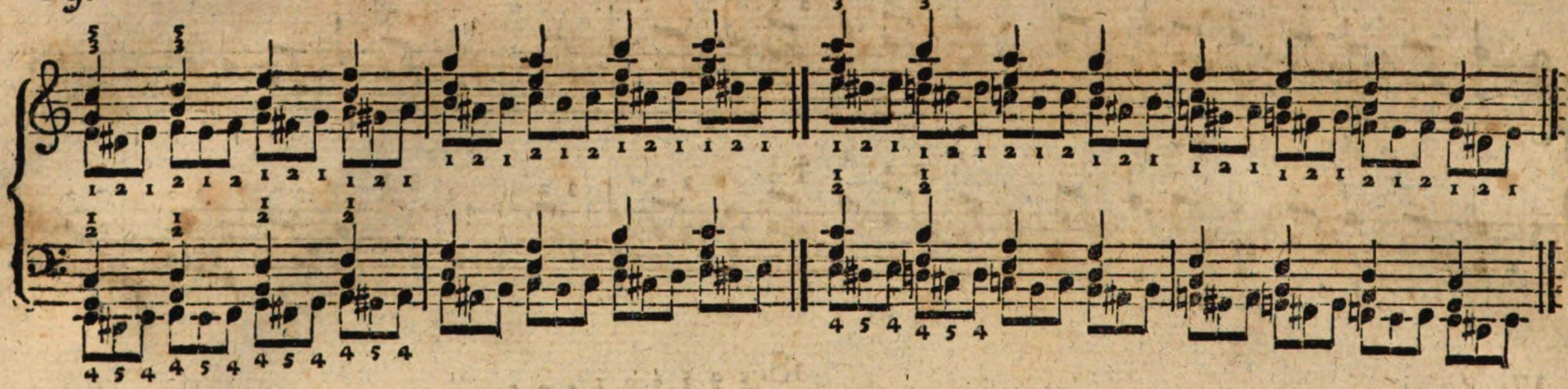
*) Paſſagen dieſer Art, wo ſich alle drey Stimmen in einer Figur zugleich fortbewegen, ſpielt man am ſicherſten mit einerley Fingern, wenn ſie nehmlich eine Hand allein auszuführen hat; z. B.  können ſie aber mit beyden Händen ausgeführt werden, ſo wechſelt man mit den Fingern, wodurch man noch den Vortheil hat, den Vortrag ſowohl abgeſtoßen als fließend einrichten zu können; z. B.

Rechte Hand.

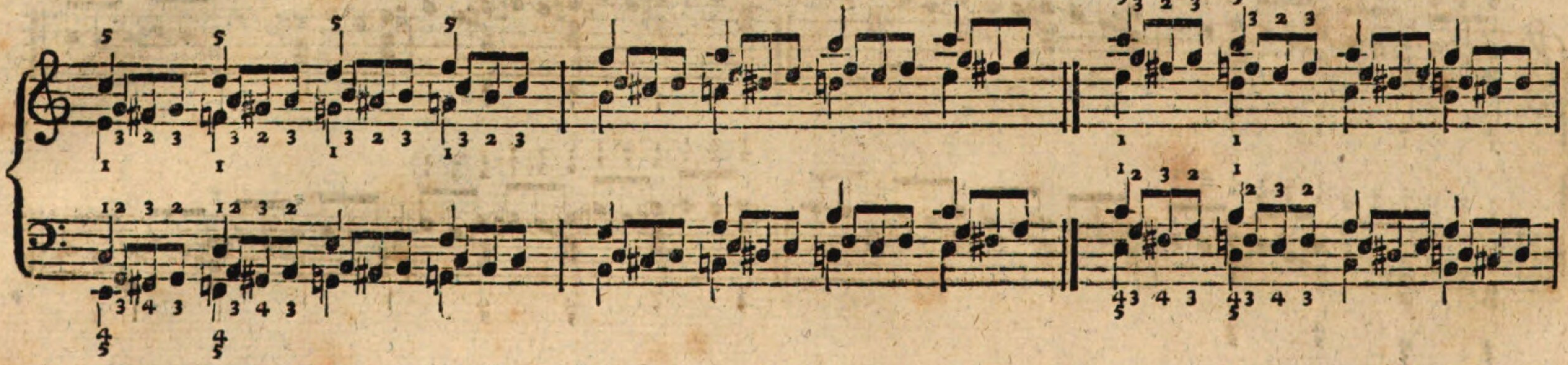


Linke Hand.

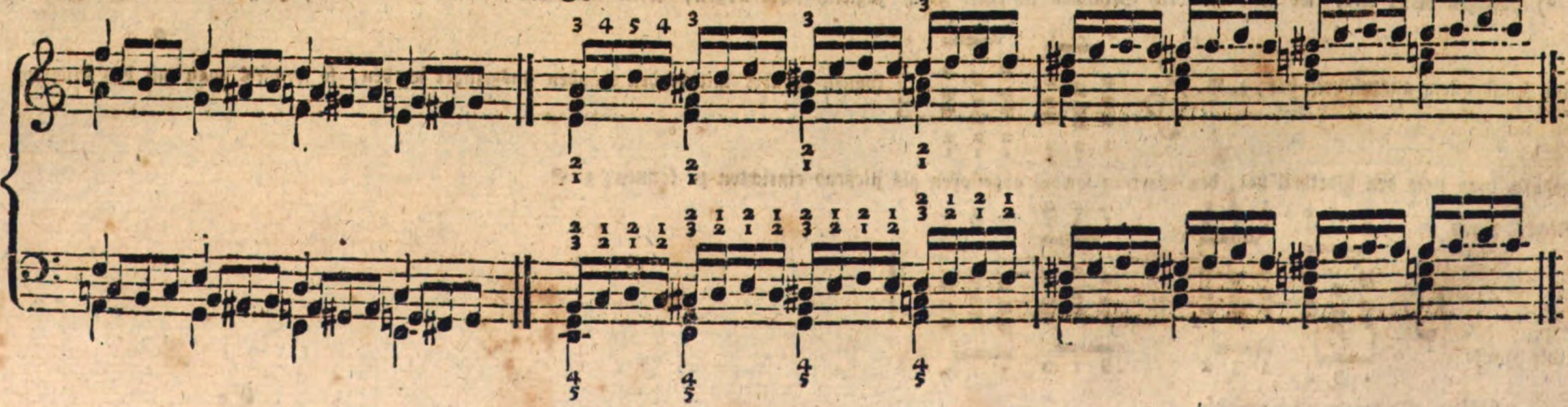
19. 20.

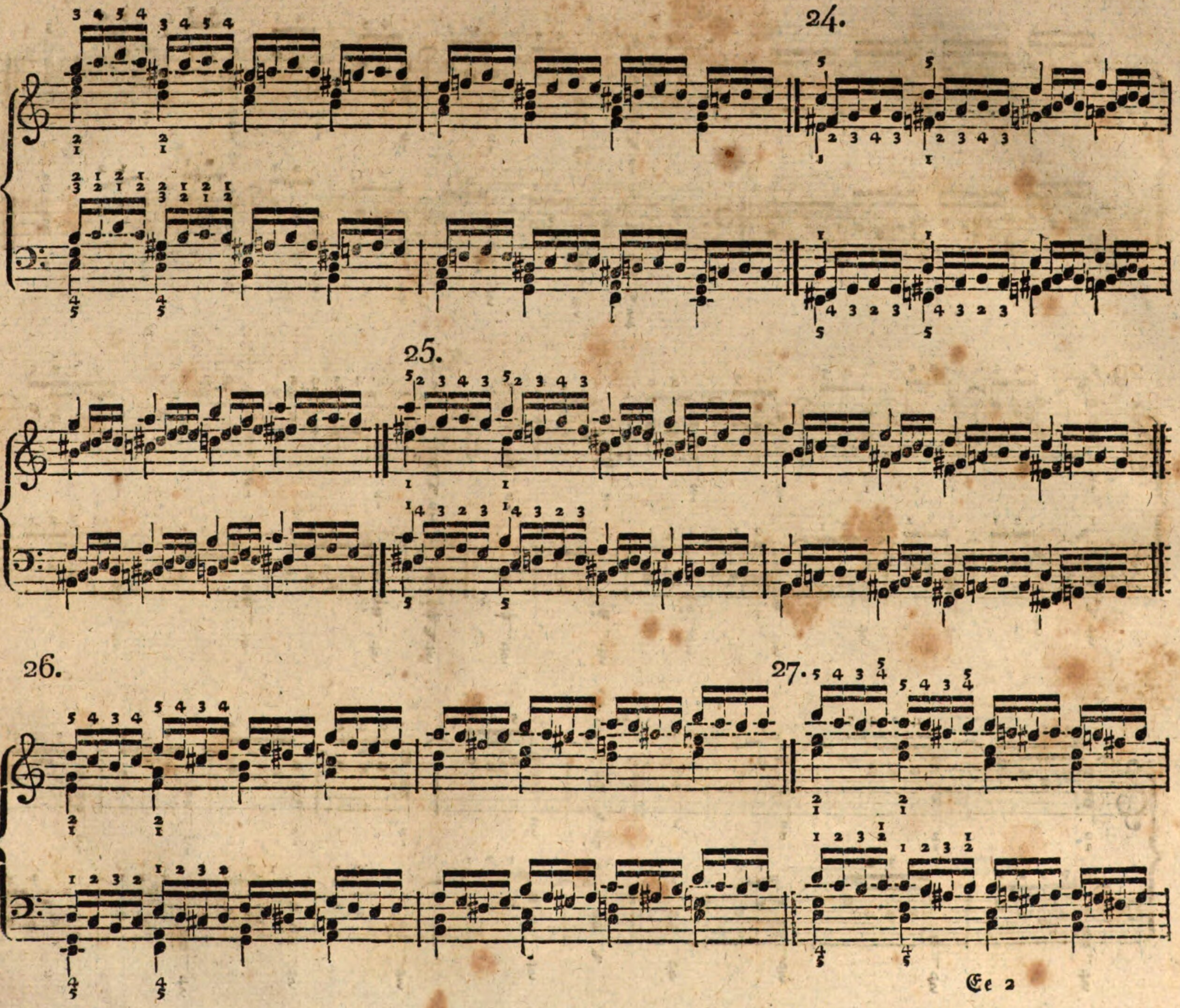


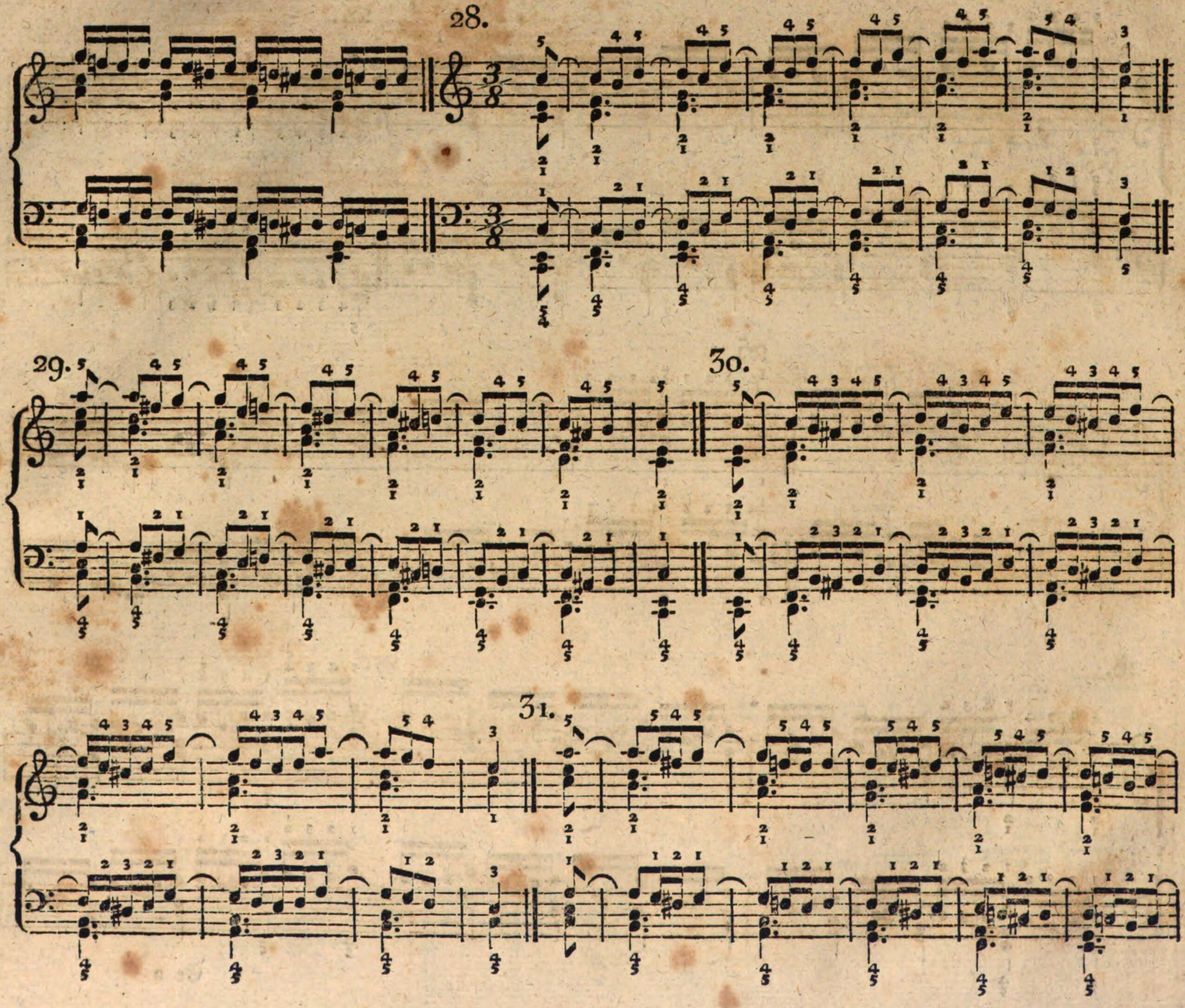
21. 22.

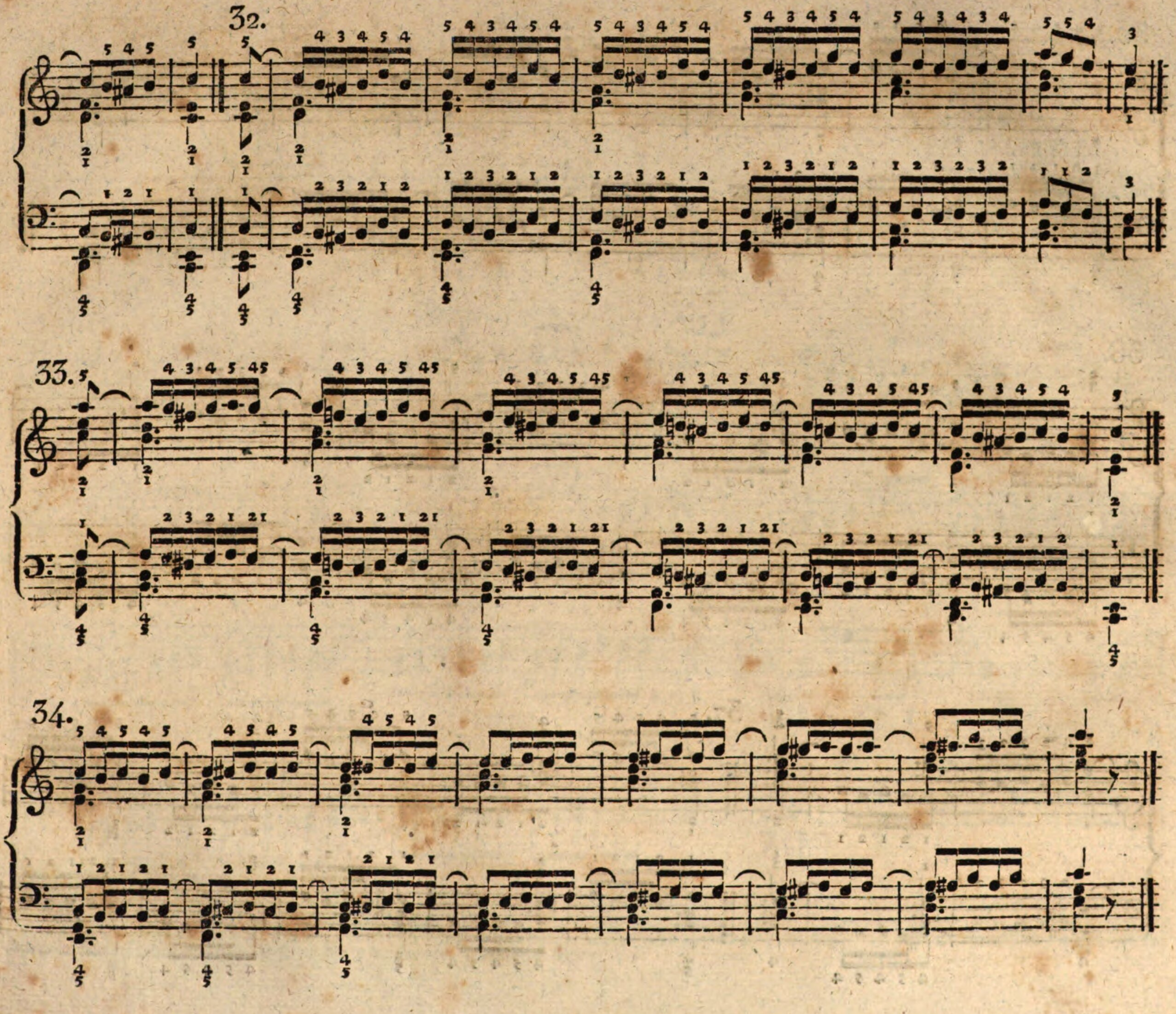


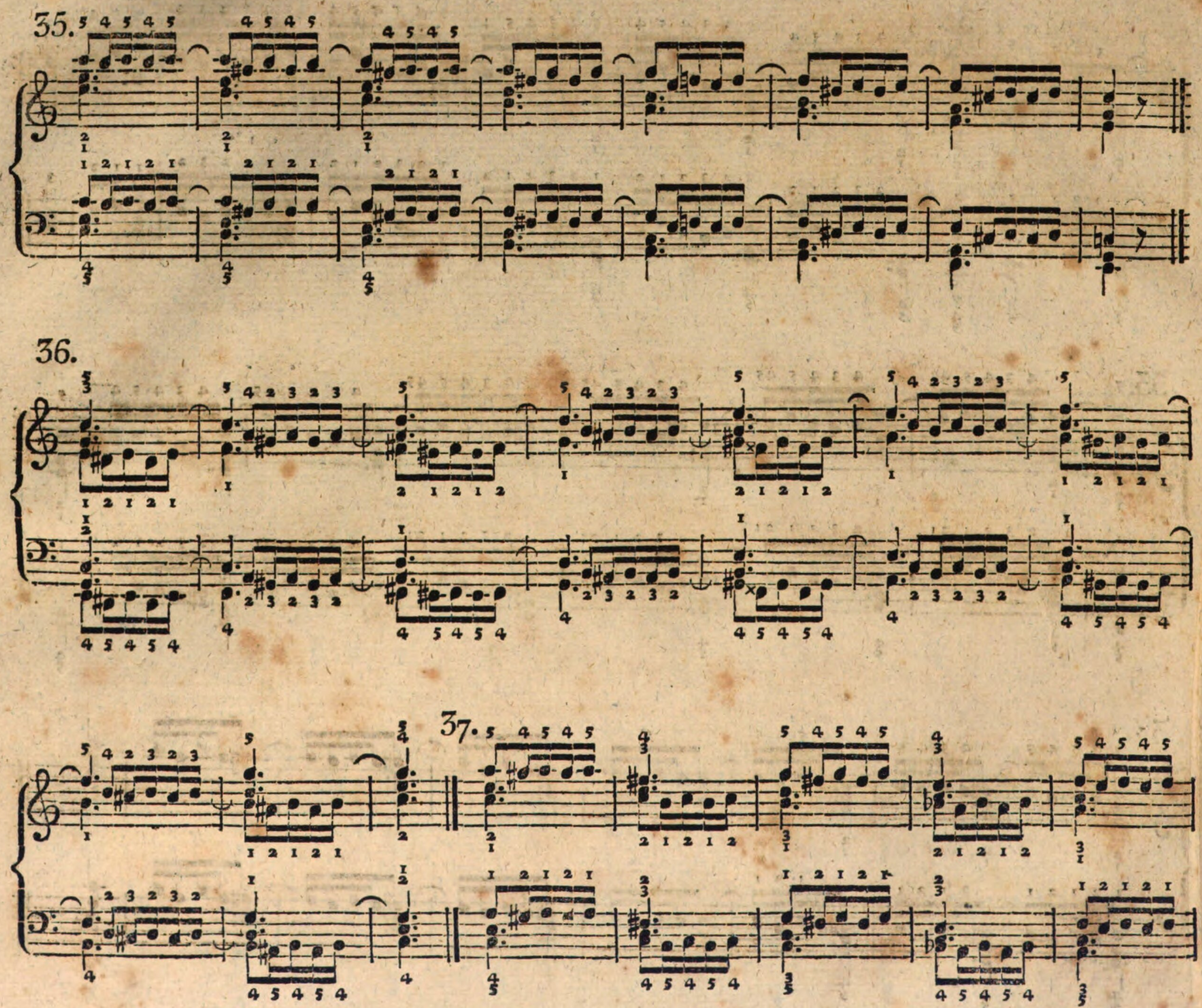
23.

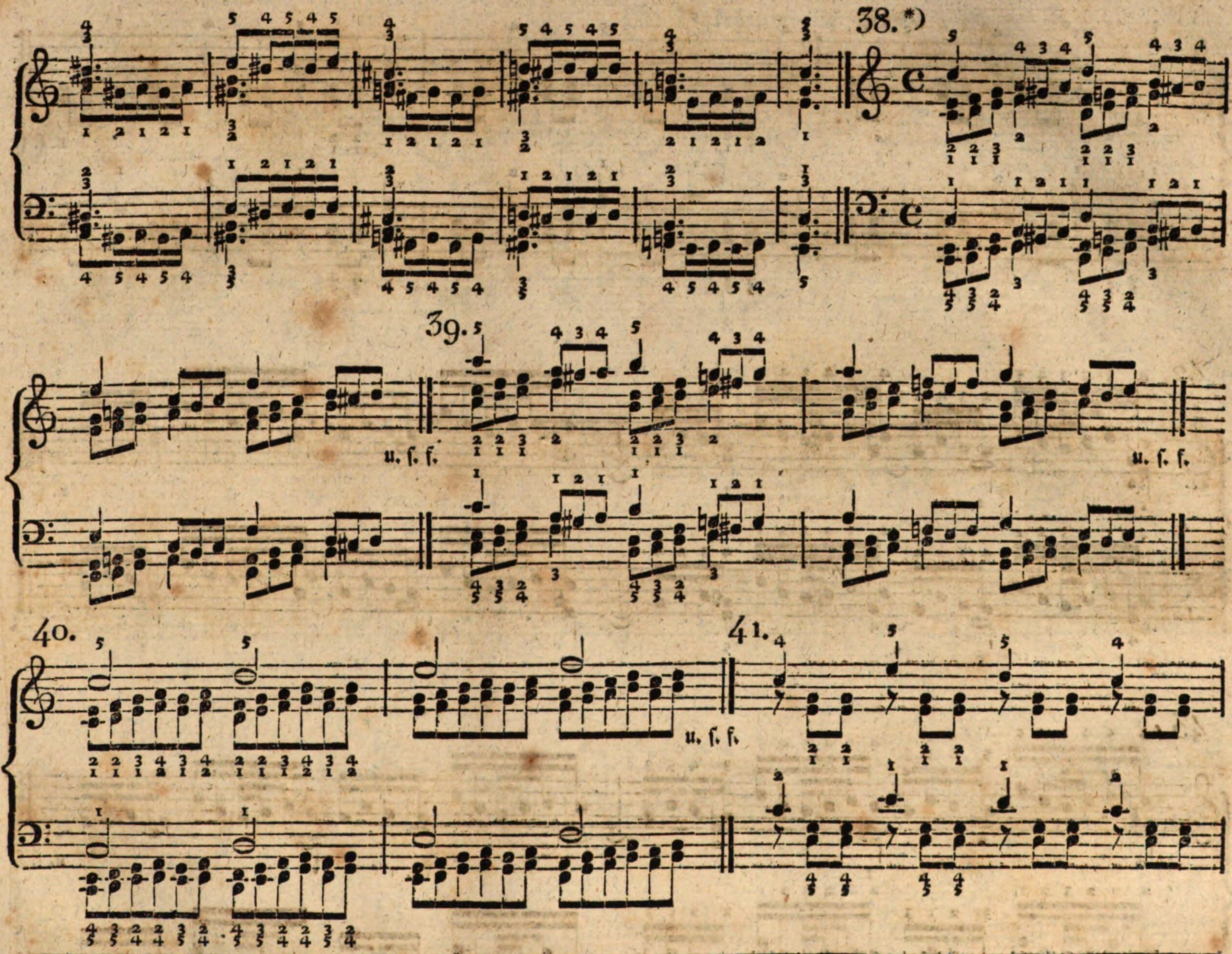



24.
25.
26.
27.

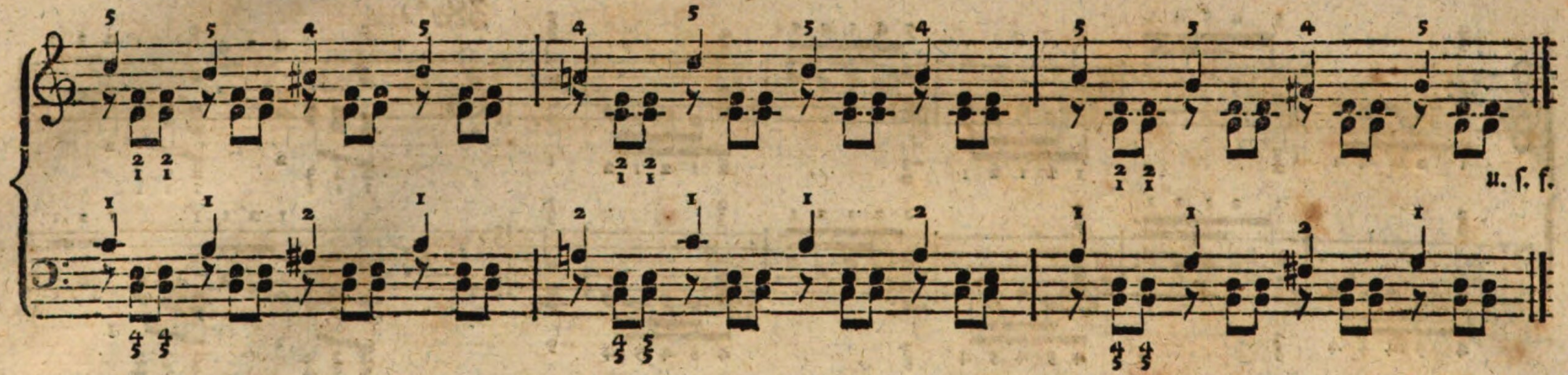

28.
29.
30.
31.


32.
33.
34.

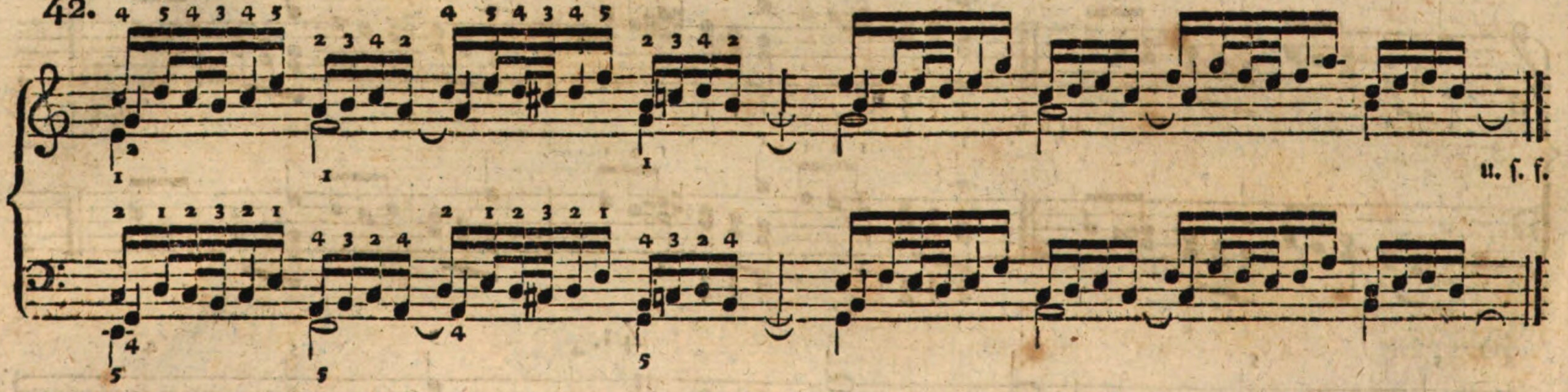

35.
36.
37.



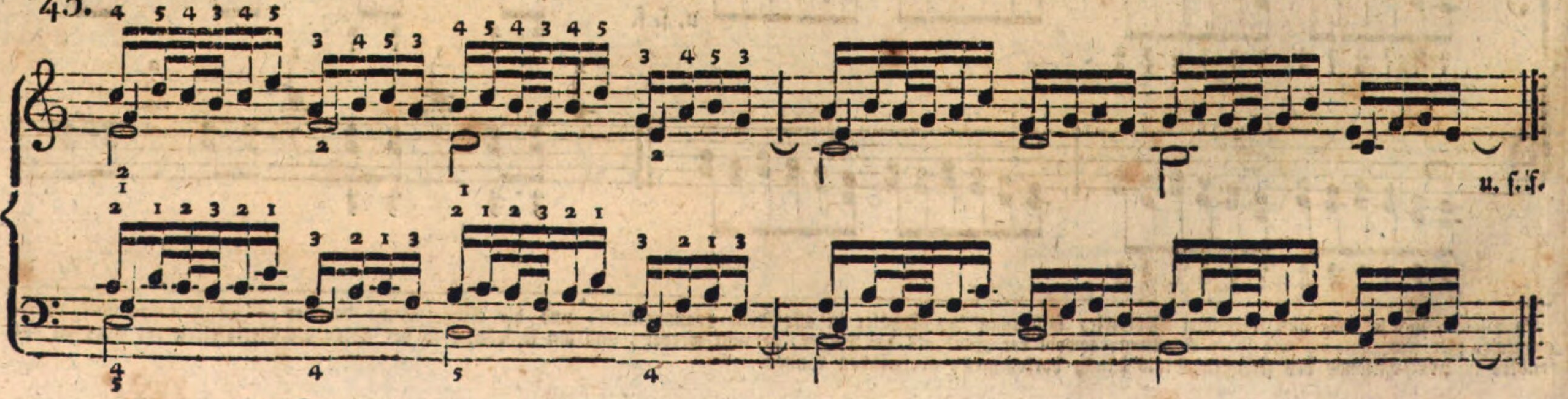
*) Dieſes, und alle die nun folgenden Beyſpiele, laſſe man den Schüler in alle Töne transponiren, und die Fingerſetzung darüber — jedoch unter Aufſicht — anmerken; er wird dadurch mit jeder Stellung, ſowohl der Hand als der Finger, bekannt werden, und um ſo leichter in der Folge Schwierigkeiten der Art, die beſonders in Kompoſitionen des ſtrengen Styls häufig vorkommen, überwinden können.



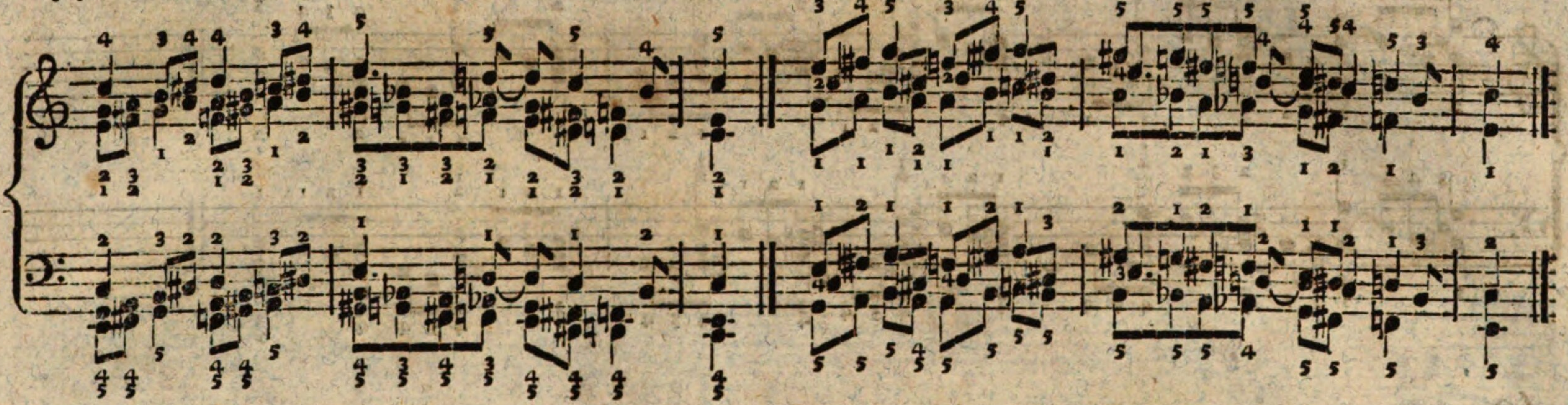
42.



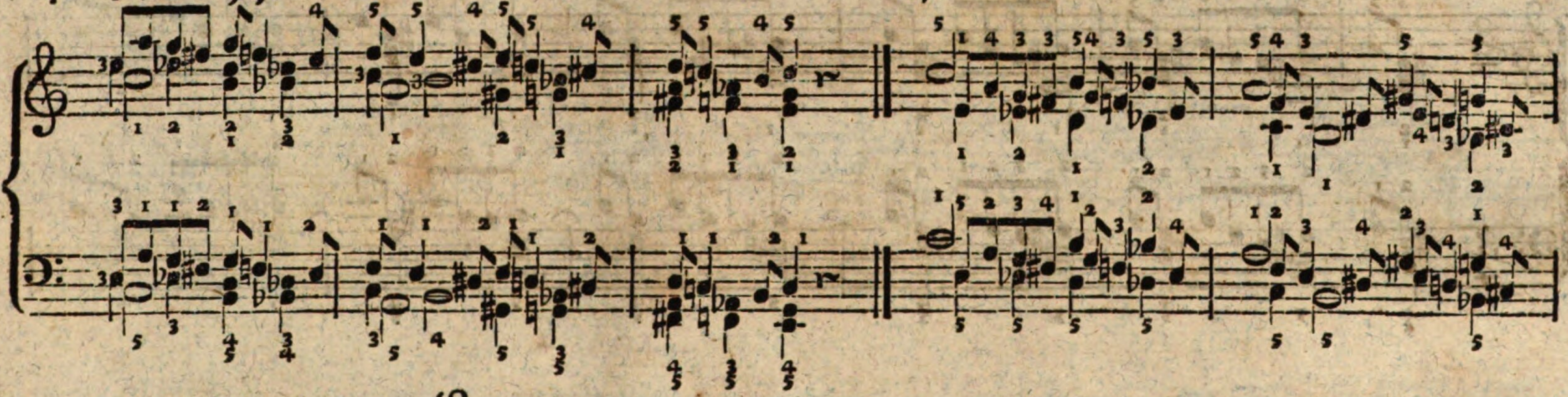
43.



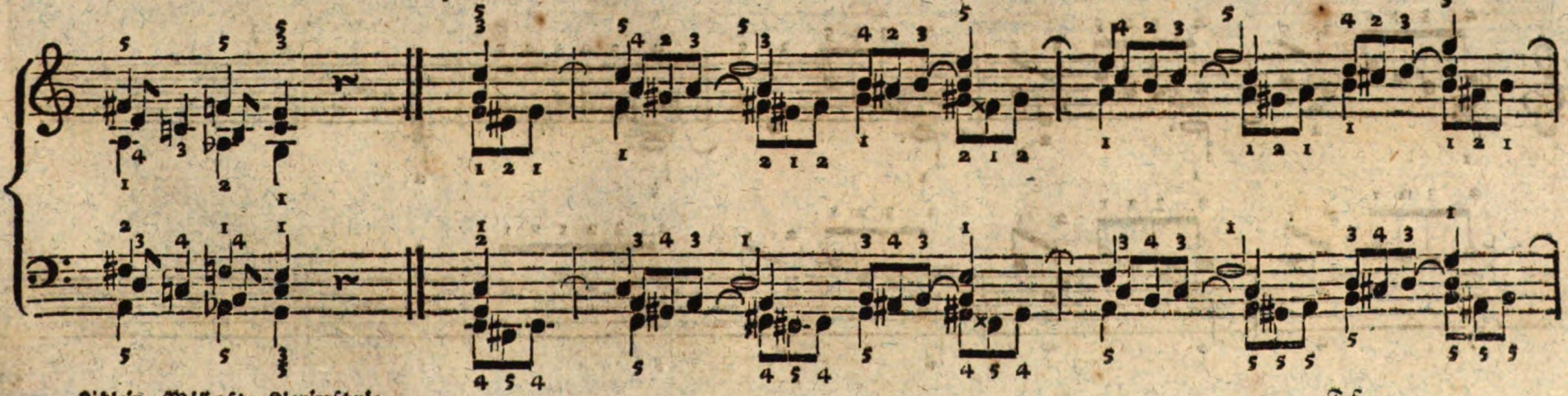
44. 45. Umkehrung im Contrapunkt der 8.

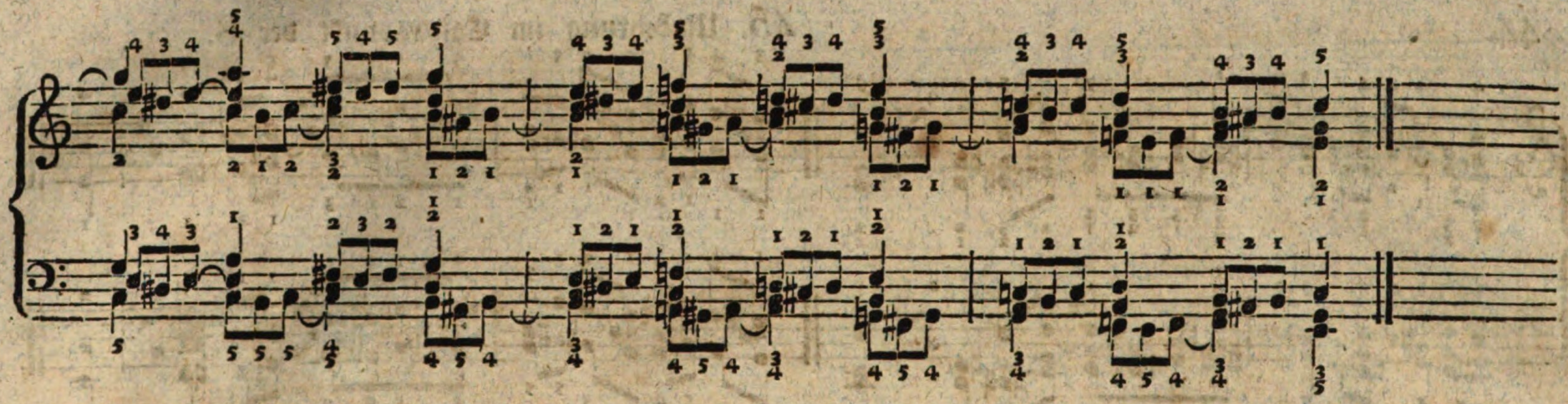


46. 47. Umkehrung.

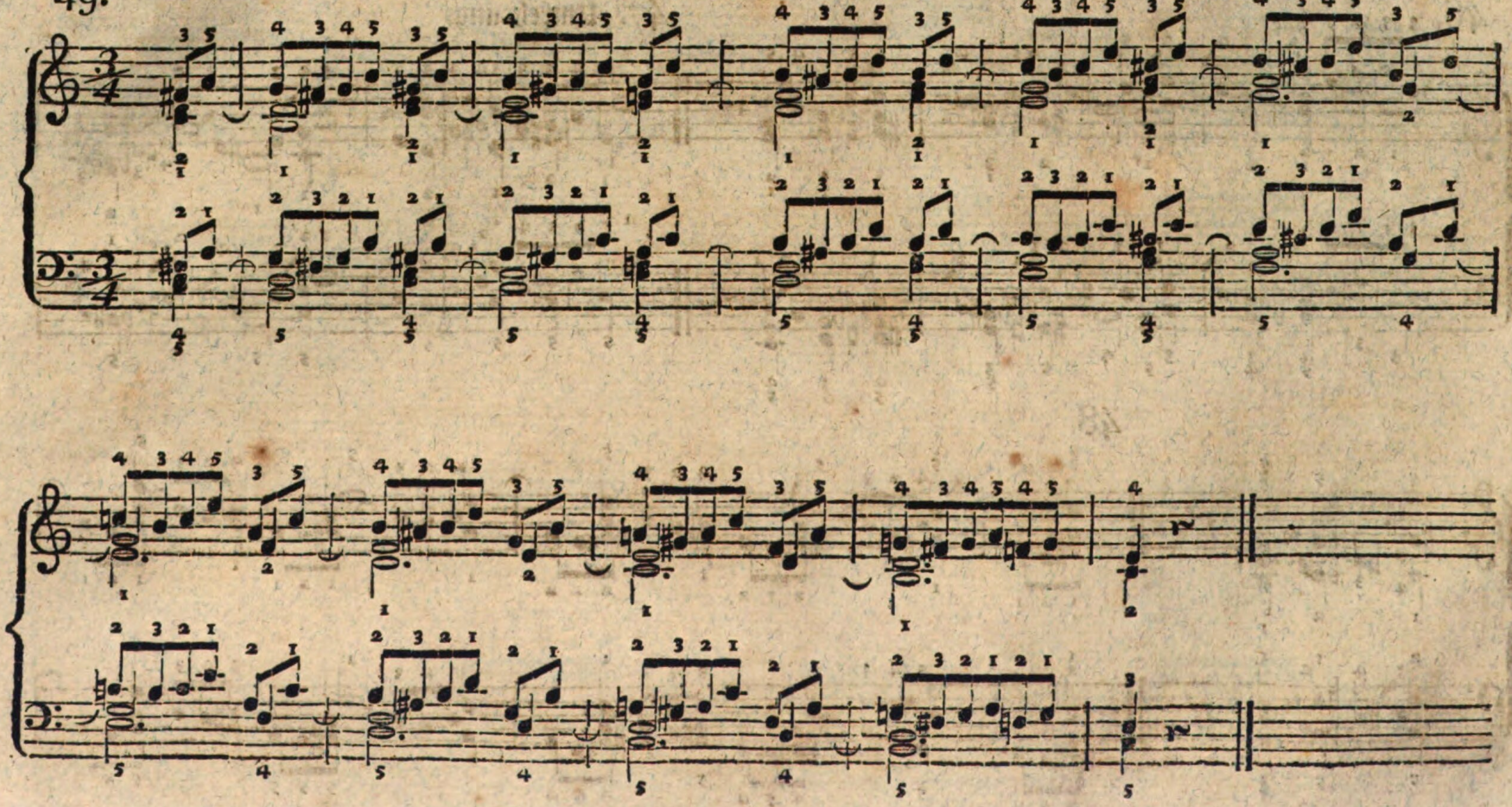


48.

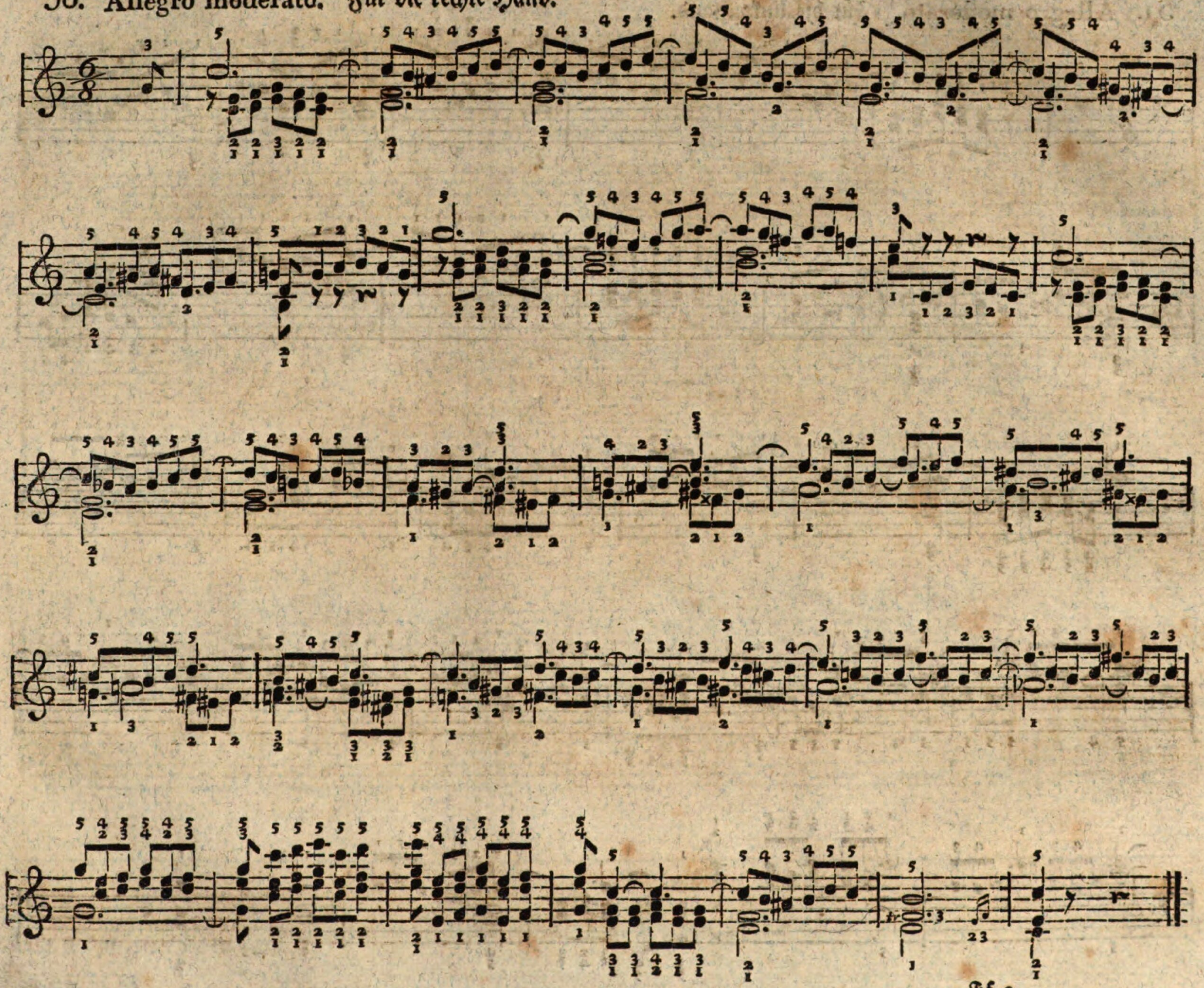




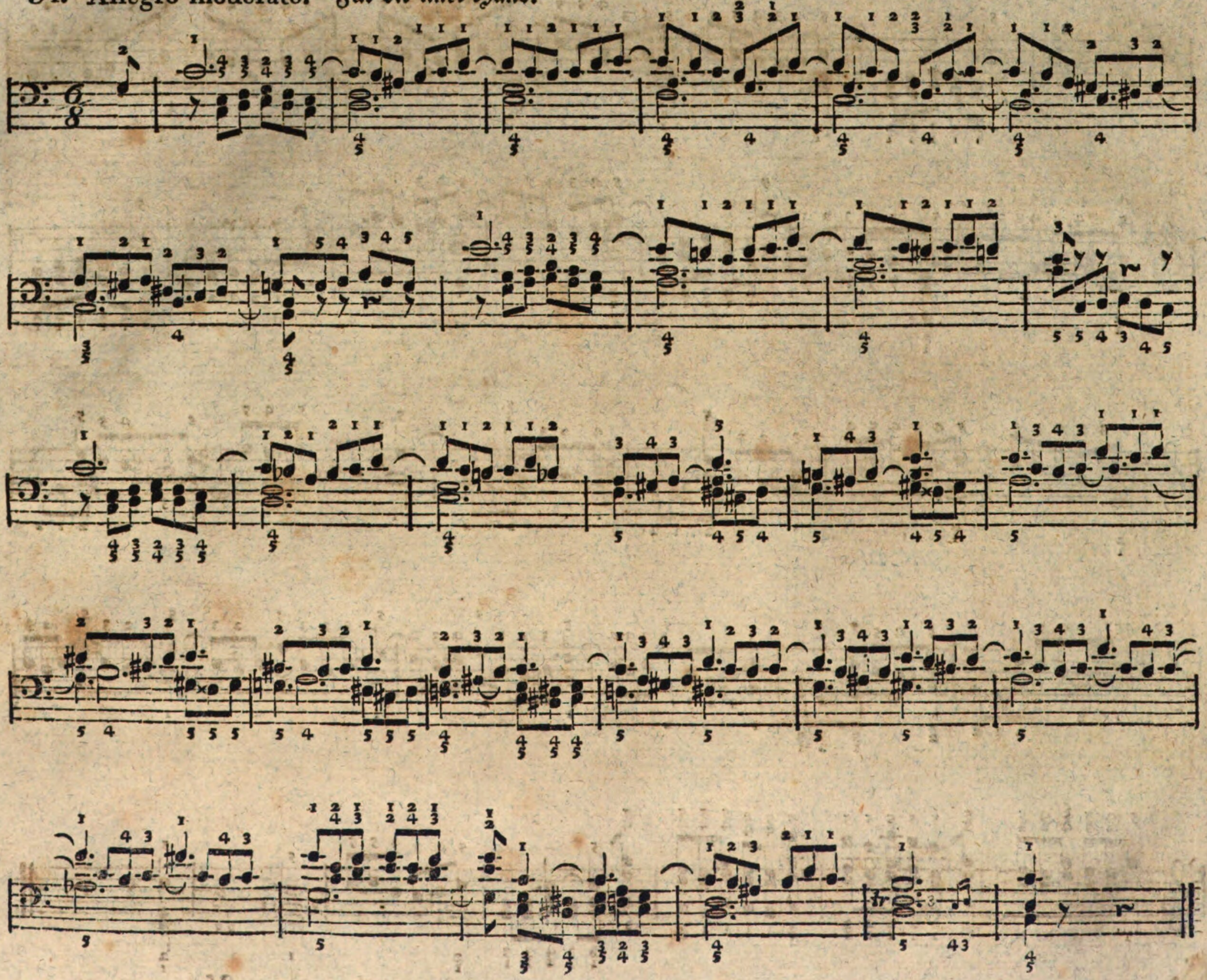
49.



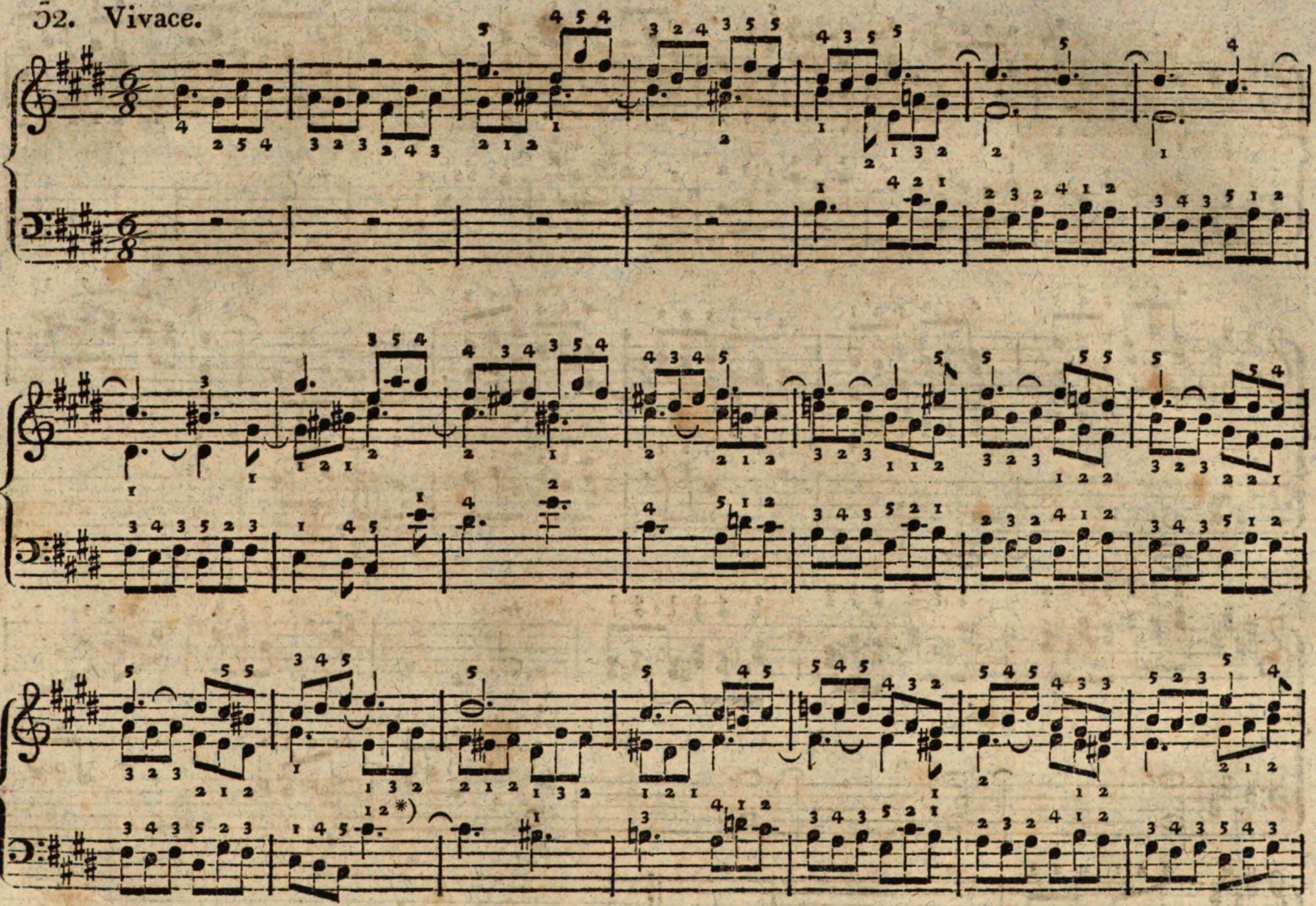
50. Allegro moderato. Für die rechte Hand.



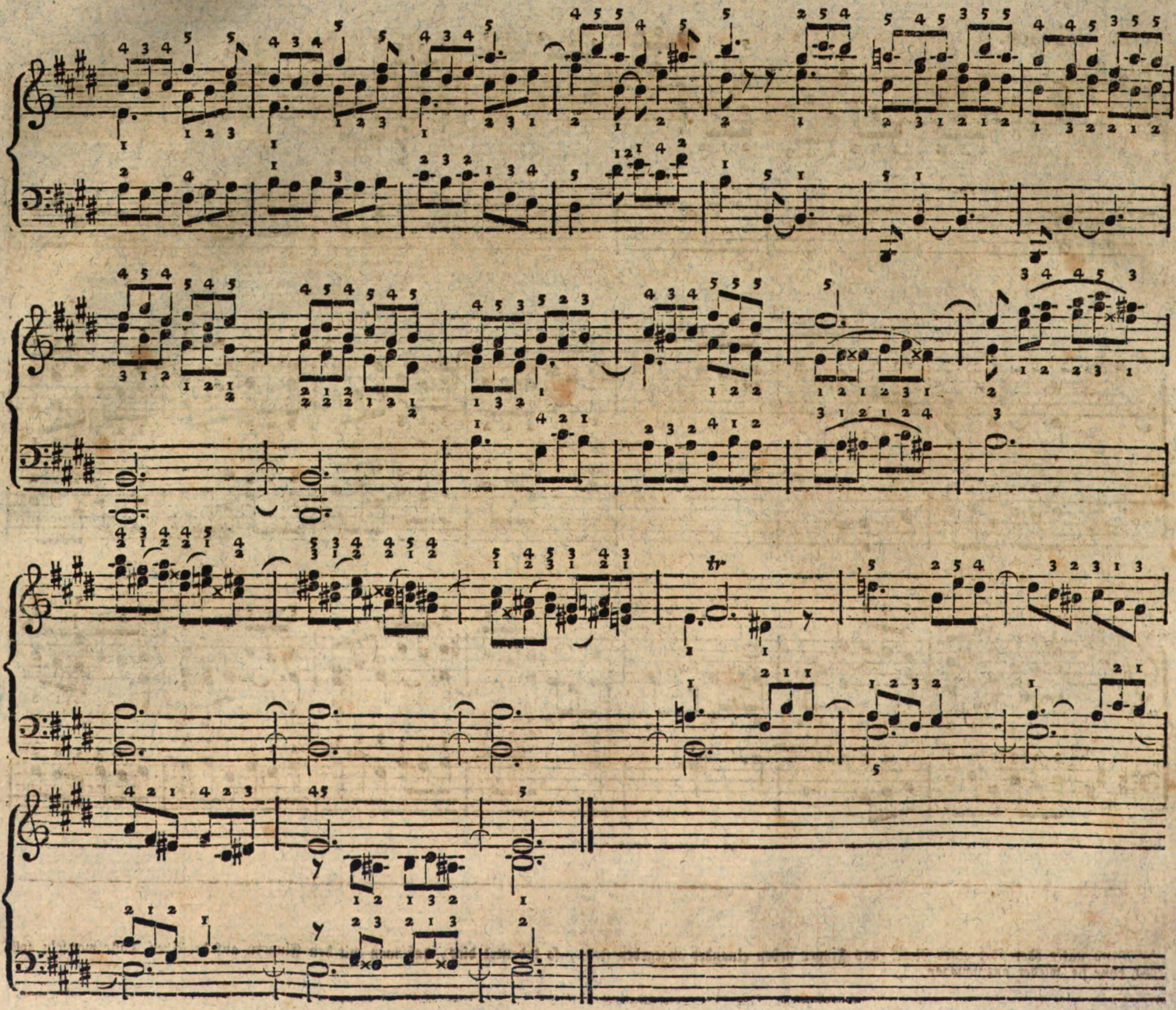
51. Allegro moderato. Für die linke Hand.



52. Vivace.



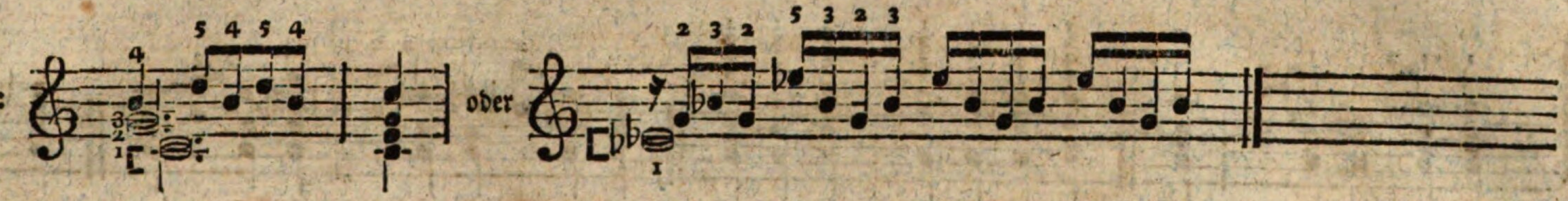
*) Wenn unter oder über einer Note zwey Finger neben einander angegeben ſtehn, ſo bedeutet dies, daß man mit den Fingern auf derſelben Taſte wechſeln ſoll, jedoch ohne ſie wieder anzuſchlagen.



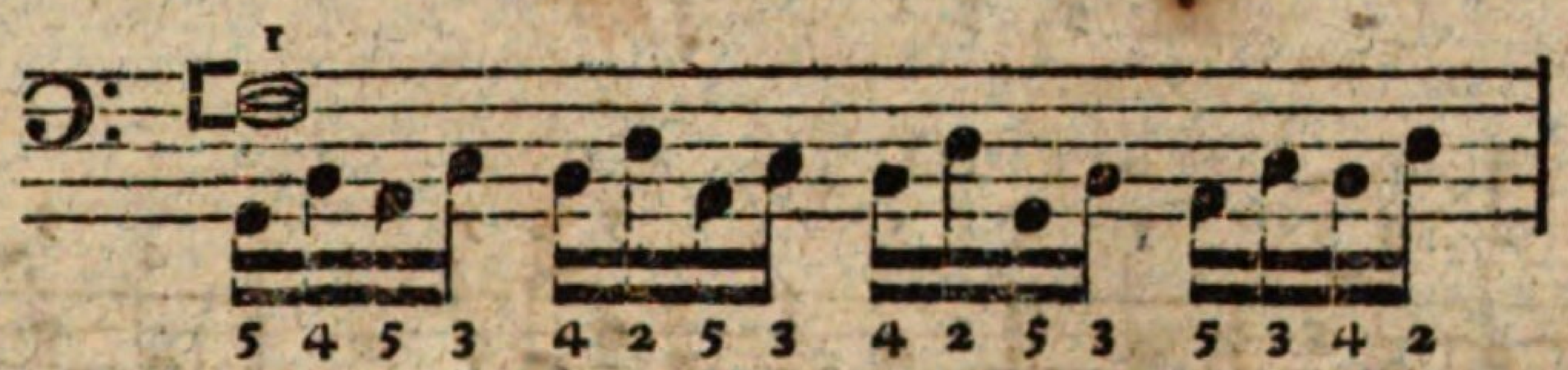
Vier- und fünfſtimmige Uebungen bey ſtillſtehender Hand.

Bey den vierſtimmigen Beyſpielen iſt die Fingerſetzung leichter zu finden, als z. B. bey dreyſtimmigen, weil die Finger hier ſchon durch die Lage der Taſten genauer beſtimmt werden. Die fünfſtimmigen Beyſpiele werden nach der Ordnung der Finger gegriffen; es wäre denn, daß die beyden untern Töne nur um eine Sekunde von einander entfernet lägen und Taſten von einerley Gattung bezeichneten, in welchem Falle man ſie mit dem Daumen zugleich anſchlägt; z. B.

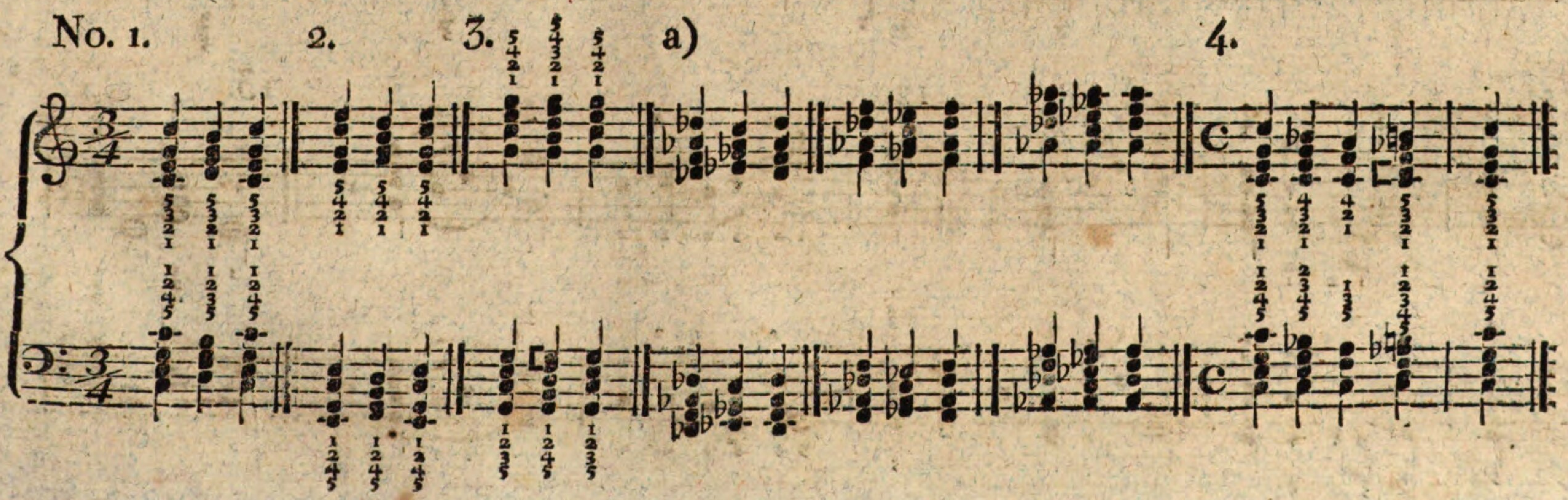
Rechte Hand:

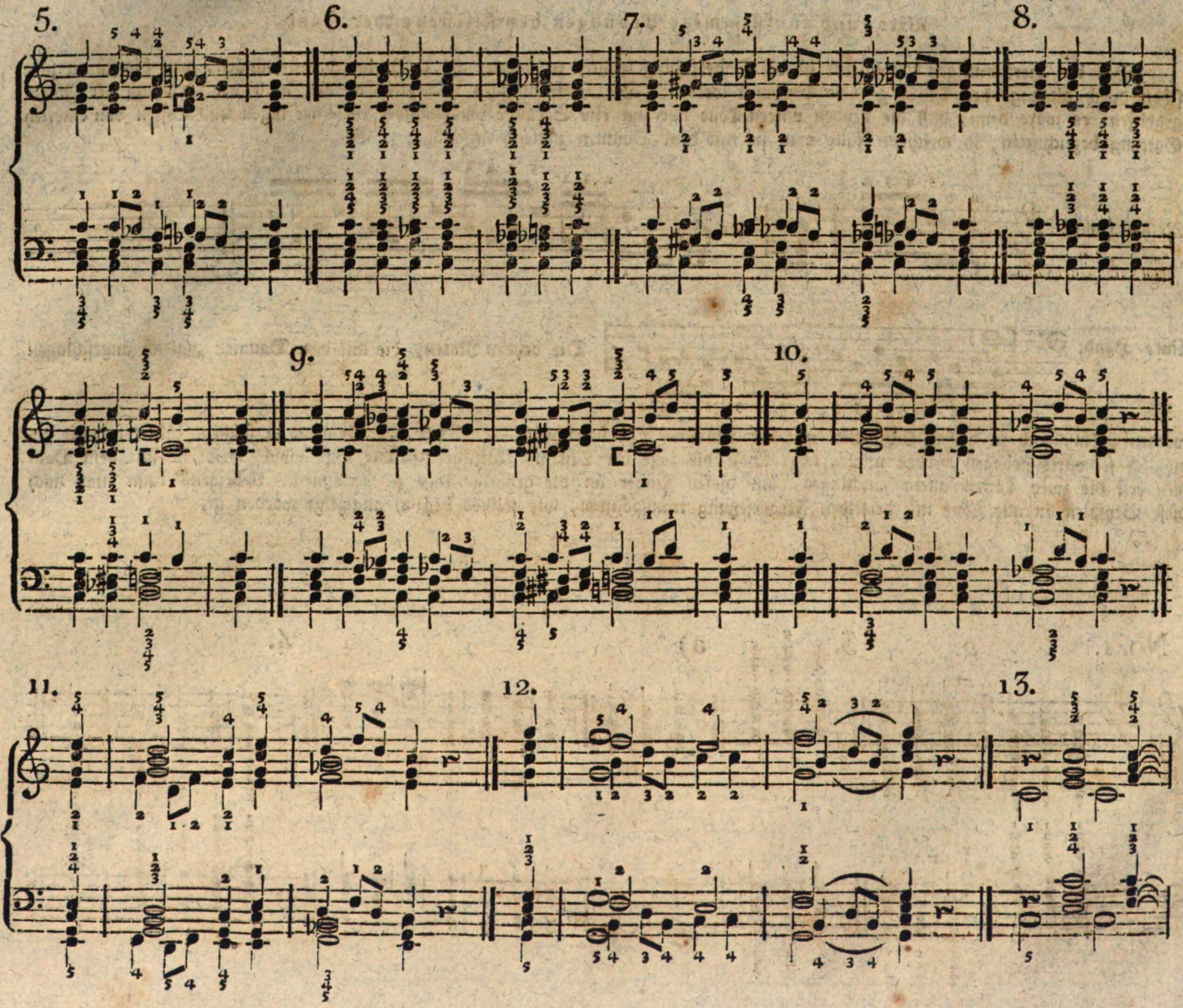


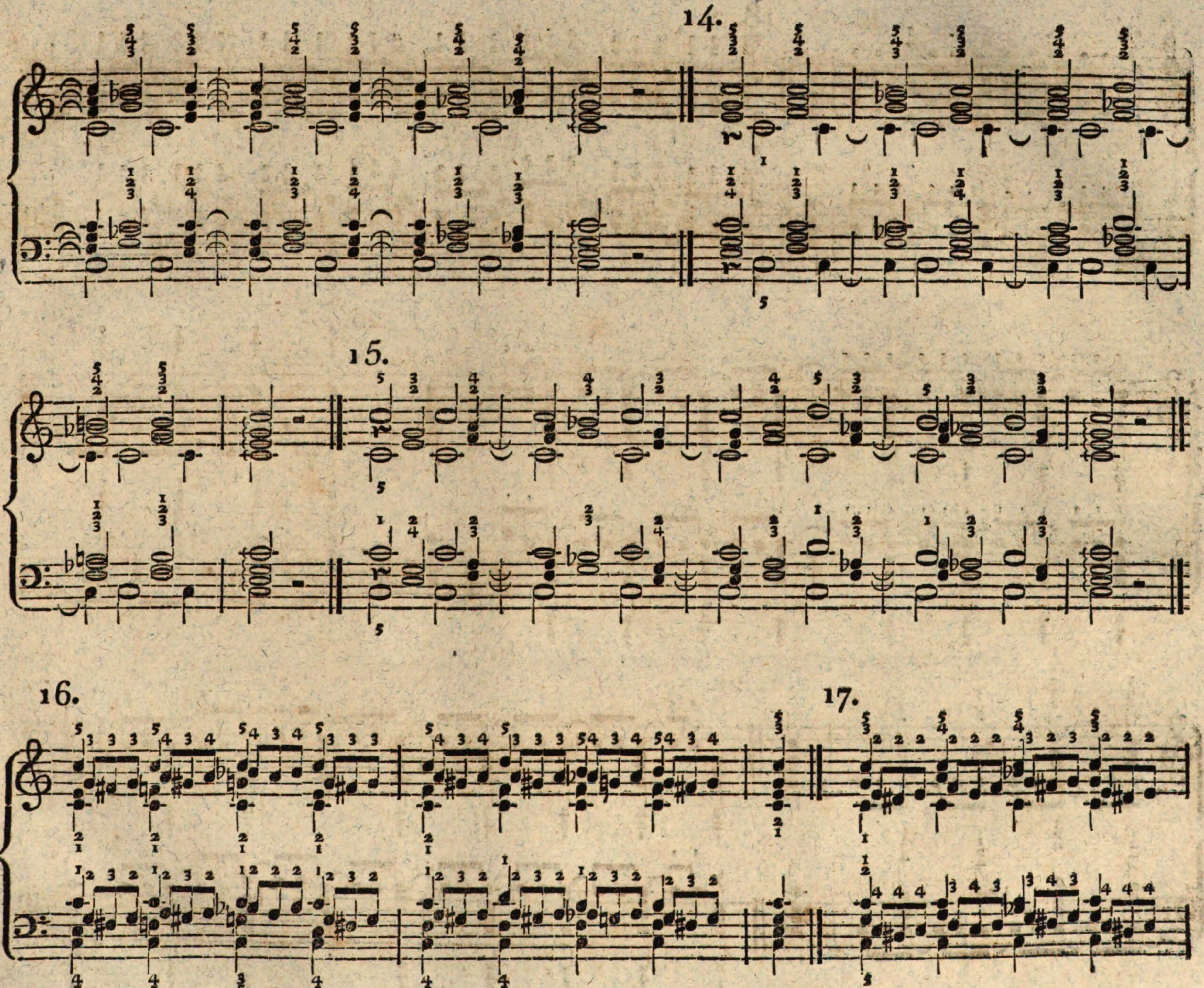
Linke Hand:

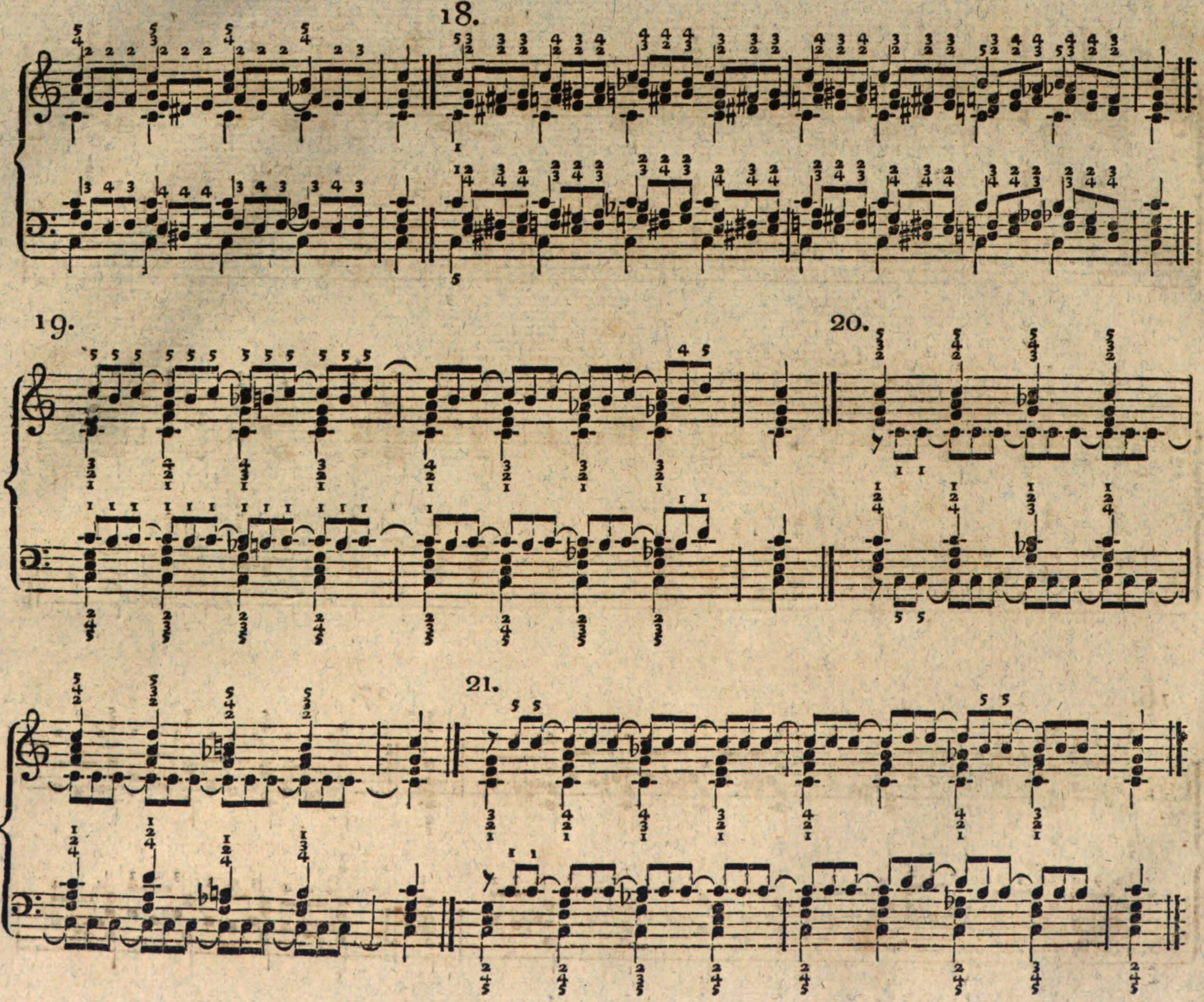


Die beyden Noten, die mit dem Daumen zugleich angeſchlagen werden ſollen, ſind in dieſen Beyſpielen mit der Klammer ([) bezeichnet. — Daß der Daumen in ſolchen Fällen ſo weit als möglich ſeitwärts gebogen werden müſſe, lehrt ſchon die Lage der Taſten. Weniger Geübte thun wohl, wenn ſie mit dem Daumen erſt die zwey Taſten allein anſchlagen, um dieſen Finger an die gehörige Lage zu gewöhnen. Uebrigens kann man auch dieſe Beyſpiele in alle Töne mit derſelben Fingerſetzung transponiren, wie ſolches bey a) angezeigt worden iſt.

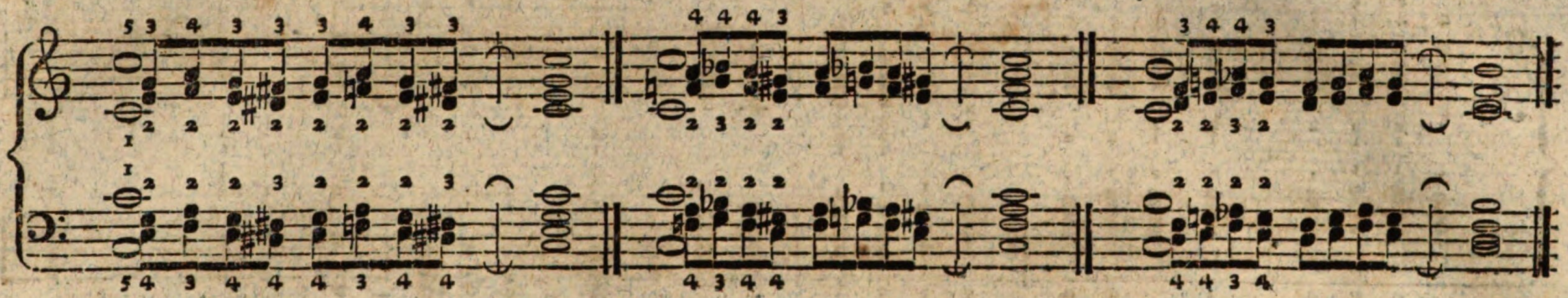



5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.

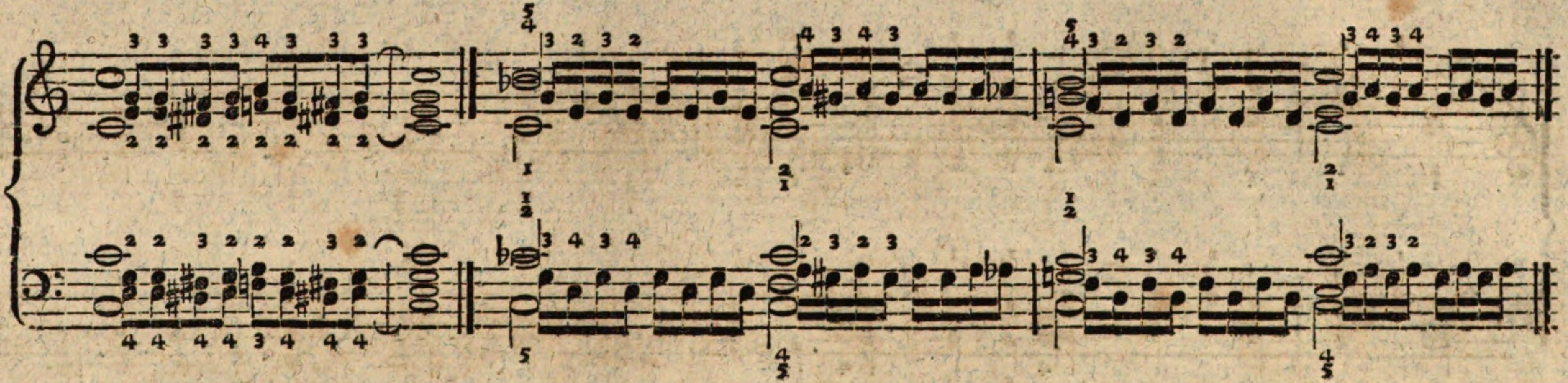

14.
15.
16.
17.


18.
19.
20.
21.

22. 23. 24.

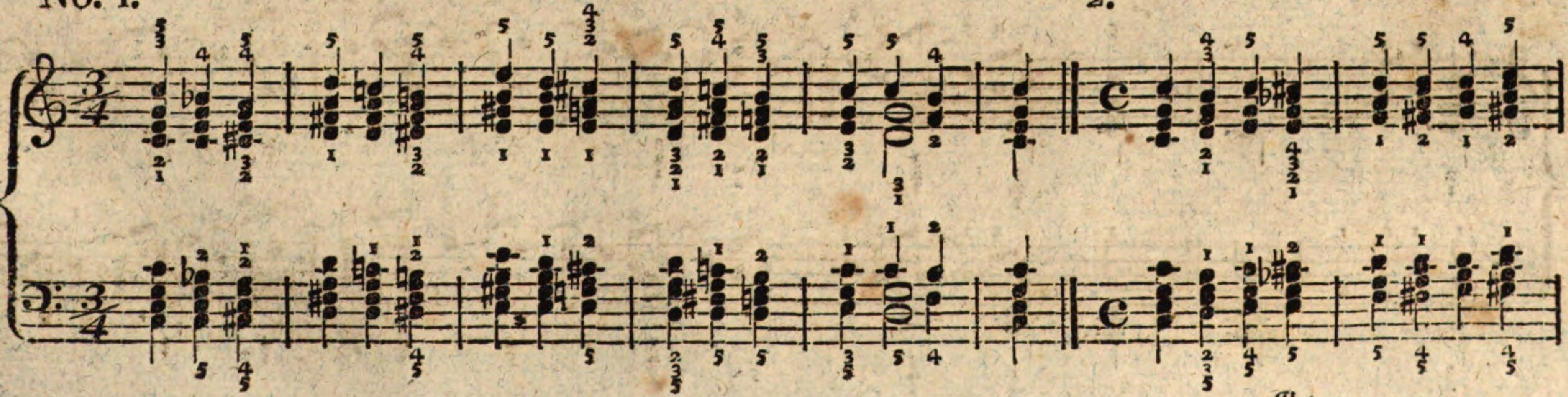


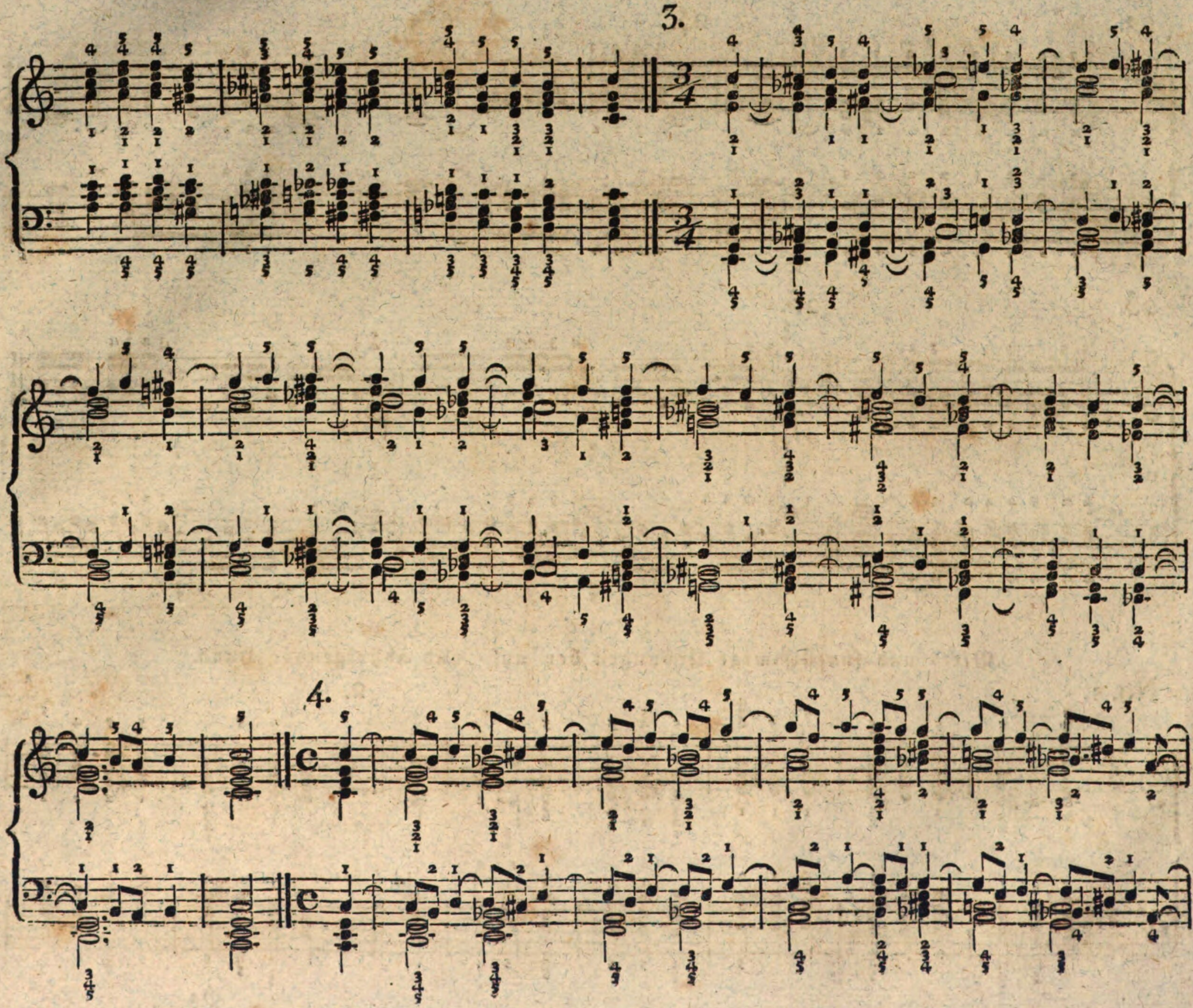
25. 26.

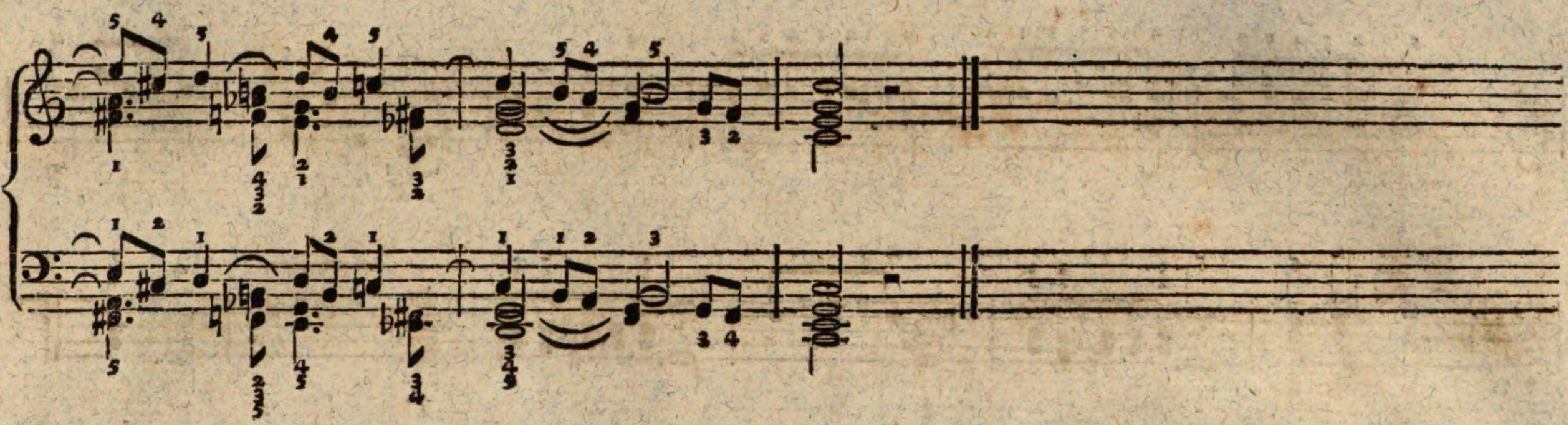


Vier- und fünfſtimmige Uebungen bey auf- und abſteigender Hand.

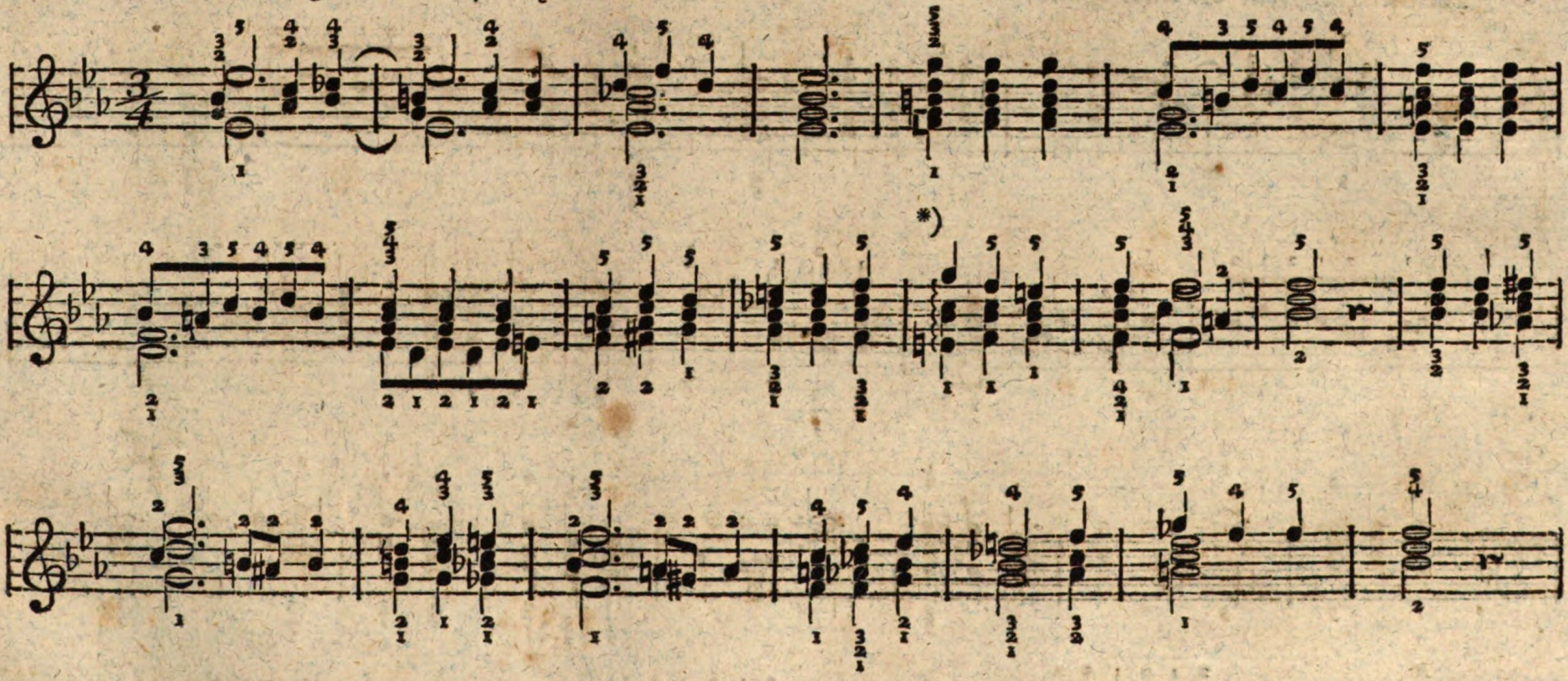
No. 1. 2.



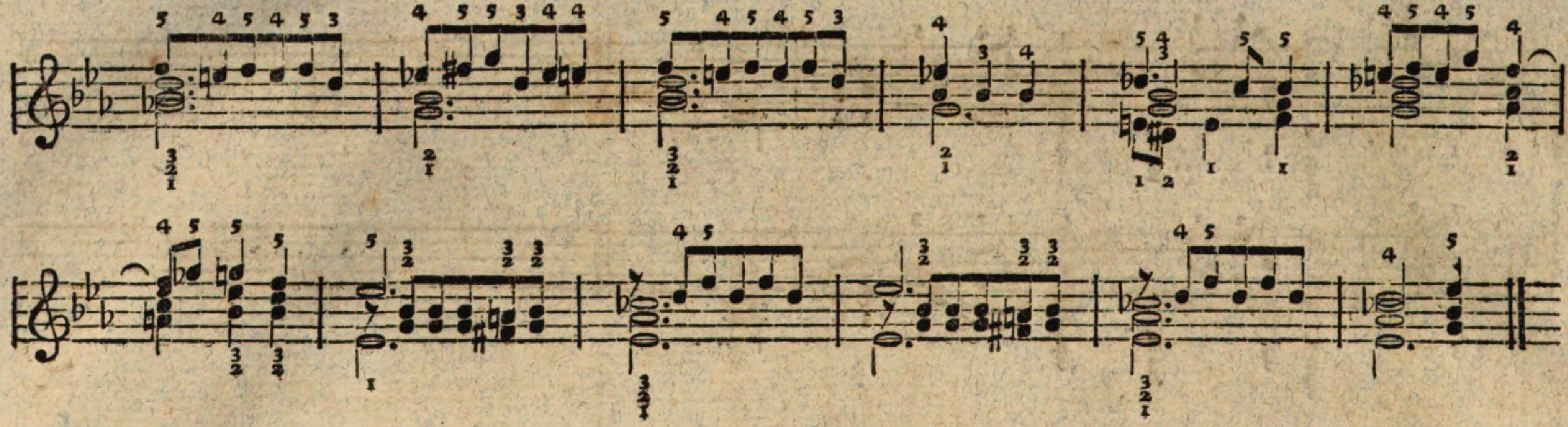

3.
4.



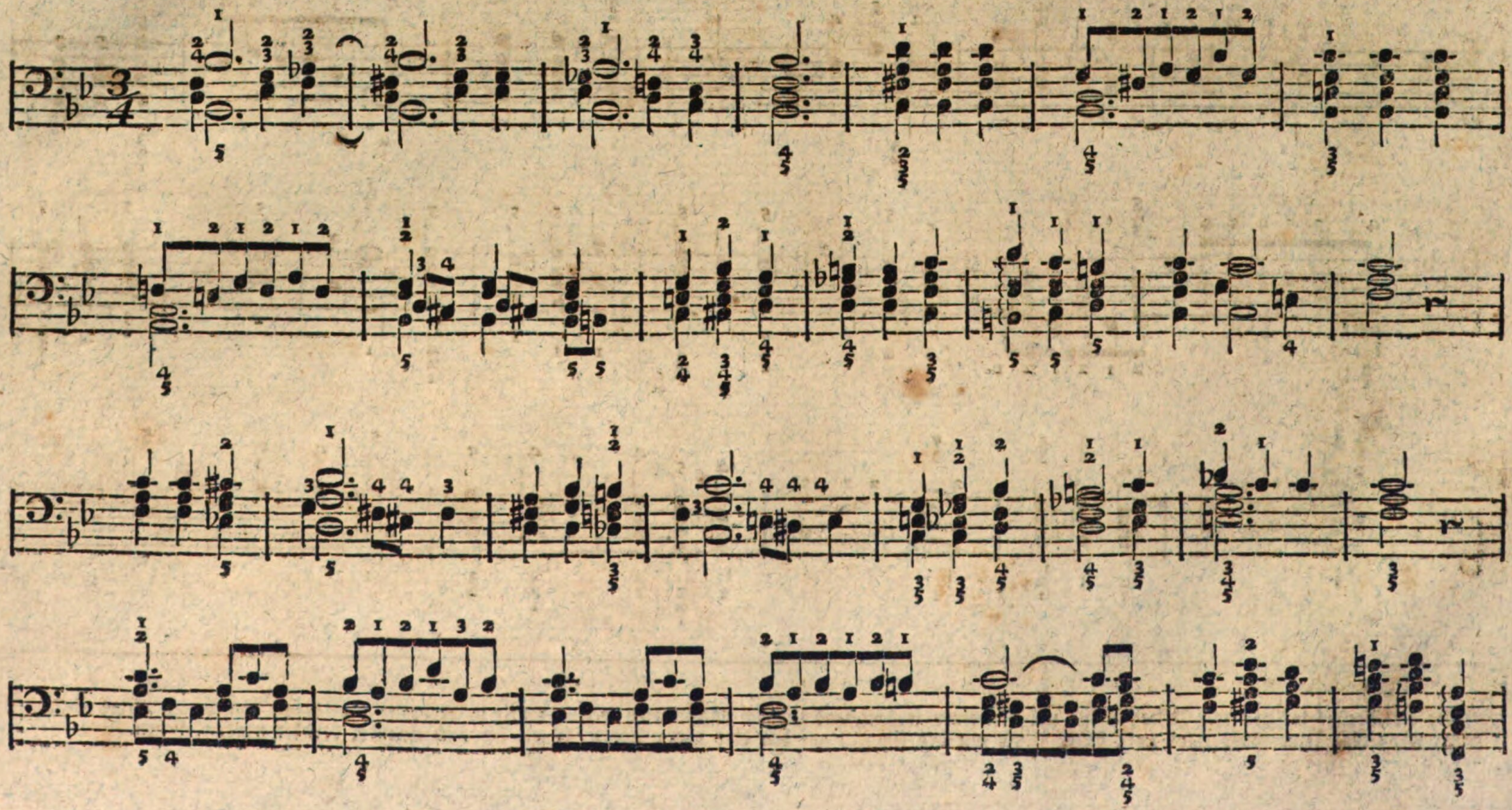
5. Andante. Für die rechte Hand.

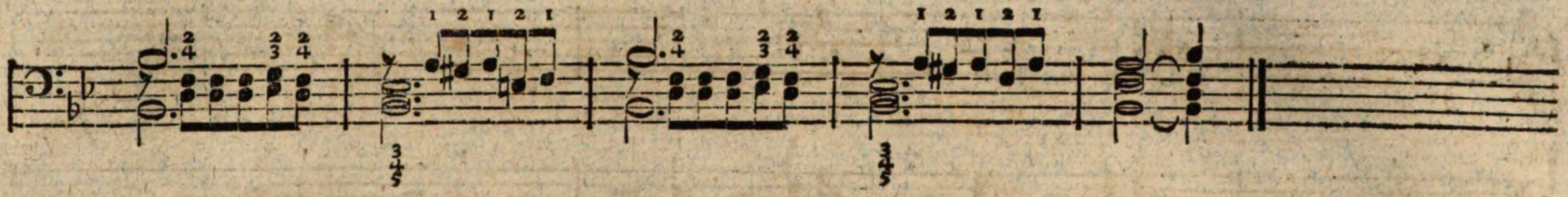


*) Da die Decime im zwölften Takte, $\overline{e}$ $\overline{\overline{g}}$, nur von einer großen Hand zugleich angeſchlagen werden kann: ſo arpeggire oder breche man dieſen Akkord von unten hinauf, wenn man keine groſe Hand hat; bleibe jedoch mit den Fingern auf den drey obern Tönen, ſo wie ſich nach einander berührt werden, liegen.

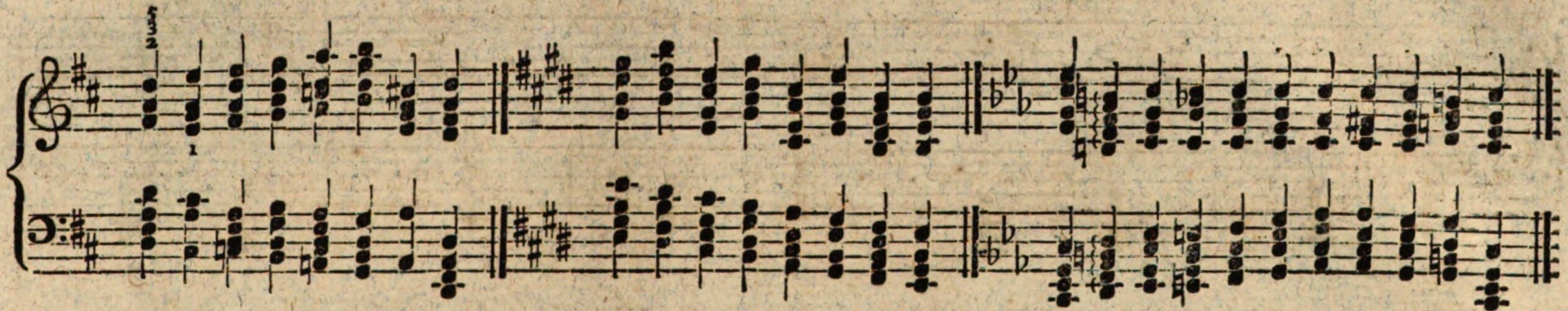


6. Andante. Für die linke Hand.

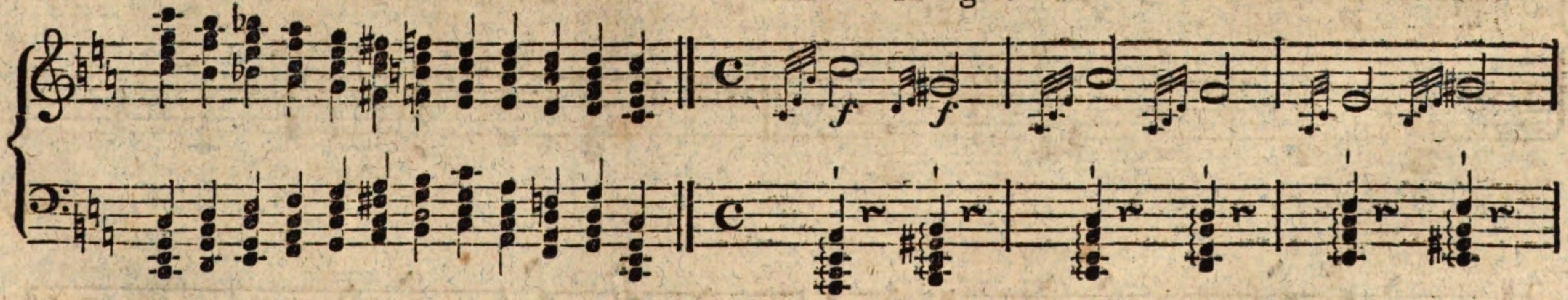




7. *) Mit beyden Händen zugleich. 8. 9.

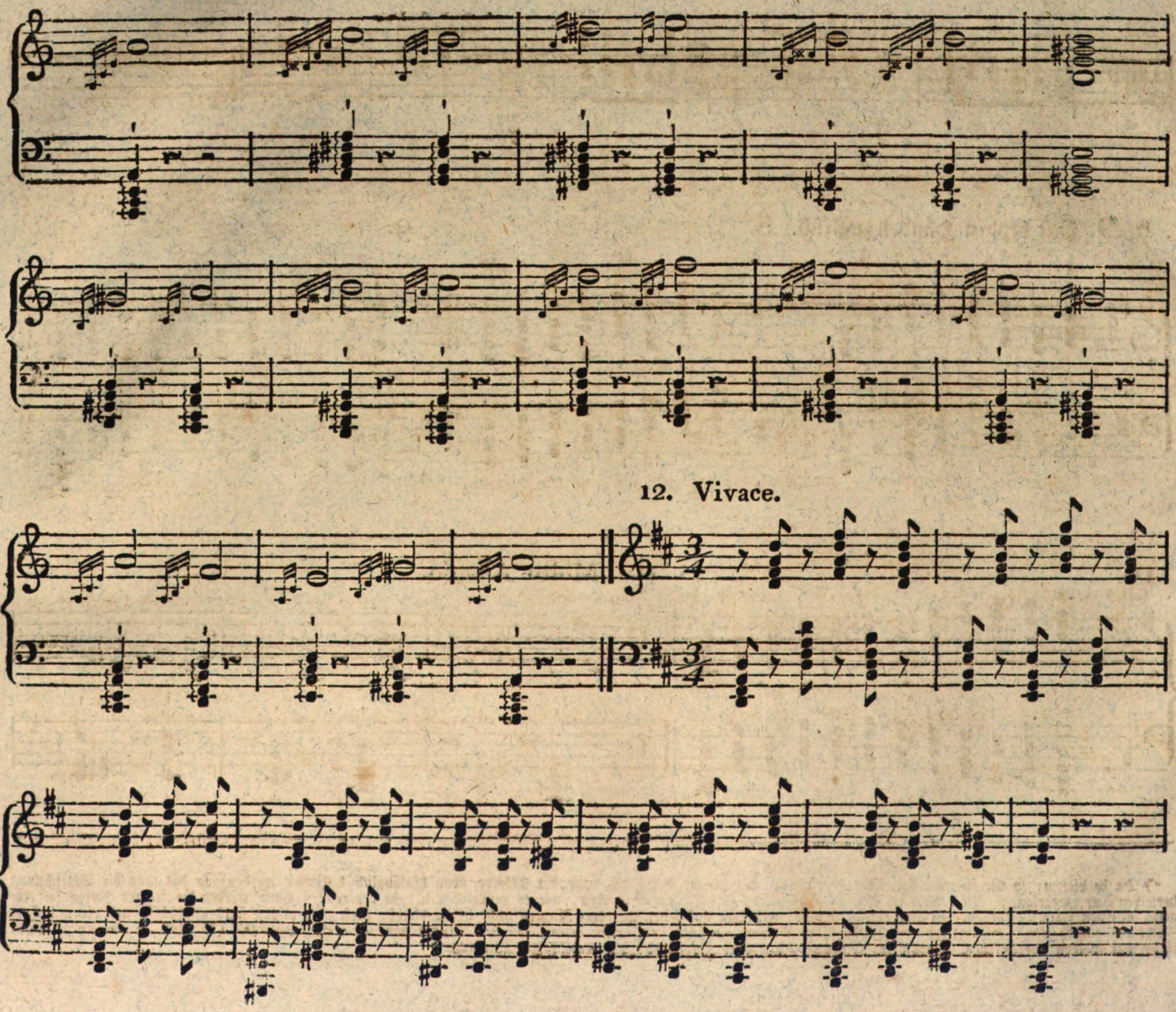


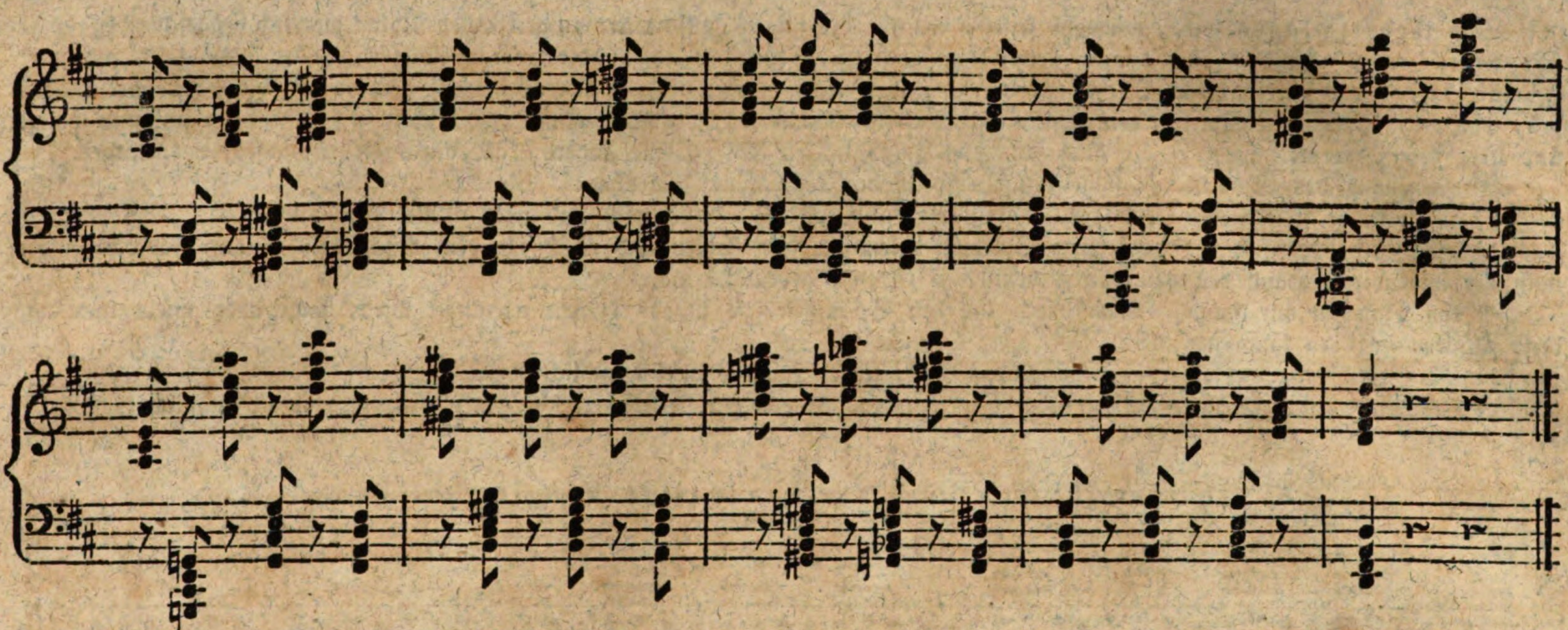
10. 11. Molto Adagio.



---

*) Da in dieſem, ſo wie in allen folgenden Beyſpielen, die Finger durch die Lage der Akkorde ſchon hinlänglich beſtimmt werden, ſo hat man die Bezeichnung derſelben hier weggelaſſen. Das Beyſpiel No. 11 muß genau ſo vorgetragen werden, wie es geſchrieben iſt: in der rechten Hand werden die kleinen Noten faſt zugleich mit den Halben-Takt-Noten angegeben, und ſo, daß man auf jenen mit den Fingern nicht liegen bleibt, dieſe aber etwas ſtark anſchlägt, um einen beſſern Nachklang zu erhalten. Die Akkorde der linken Hand werden ebenfalls kurz angeſchlagen, wie der darüber ſtehende Strich anzeigt. (S. Kap. V. S. 29.) Sätze dieſer Art machen nur auf dem Pianoforte, keineswegs auf dem Klavichord, die beabſichtigte Wirkung.

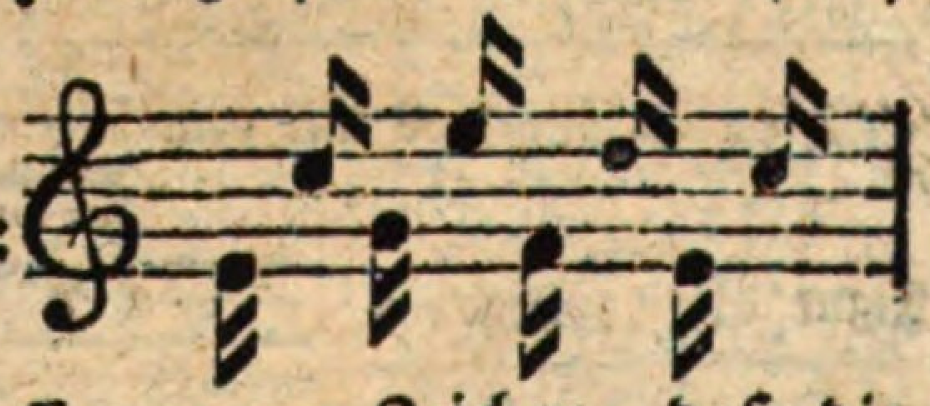

12. Vivace.



Man kann dieſes Beyſpiel auch zur Abwechſelung in gebrochenen Akkorden ſpielen, doch muß dann die Bewegung etwas langſamer genommen werden.

Vom Abwechſeln, (Ablöſen) Eingreifen, (Eindringen) und Ueberſchlagen (Ueberſetzen) der Hände.

Um manche Figuren und Paſſagen leichter, oder auch genauer und mehr im Sinne des Komponiſten vorzutragen, wird erfordert, daß man gewiſſe einſtimmige Sätze, wenn ſie auch bequem mit Einer Hand geſpielt werden könnten, mit beyden Händen ſpielet. Geſchiehet dieſes alſo, daß die Hände nur abwechſelnd einen oder mehrere Töne nach einander anſchlagen, ſo nennt man dies das **Abwechſeln** (Ablöſen) der Hände; bleibt aber eine Hand ſtehen und die andere iſt genöthigt über oder unter derſelben Töne anzuſchlagen, ſo daß eine Hand die andere bedeckt, ſo nennet man dies das **Eingreifen** (Eindringen) der Hände; wird aber eine Hand über die andere weggeſetzt, ſo daß die rechte im Baß oder die linke im Diskant ſpielet, ſo nennet man dies das **Ueberſchlagen** (Ueberſetzen) der Hände.

Die beyden erſten Spielarten erkennet man aus der Schreibart der Noten; denn es werden 1) **alle** Noten der rechten Hand, auch wenn ſie tiefer liegen, als die der linken, **hinaufwärts** — und die der linken Hand, auch wenn ſie höher liegen, als die der rechten, **herunterwärts** geſchwänzt. Wenn daher dieſe Figur ſo geſchrieben ſtehet: 

ſo ſoll ſie mit beyden Händen geſpielt werden. 2) Es werden die Pauſen für beyde Hände weggelaſſen, zum Zeichen, daß die Figur (meiſtentheils) nur einſtimmig, aber in beyde Hände vertheilet ſey.

Das Ueberſchlagen wird, wiewohl ſelten, den auf die ungewöhnliche Art zu greifenden Noten wörtlich beygeſchrieben; man ſeẓt dazu: rechte Hand, (oder manu destra, auch dritta,) linke Hand, (oder manu sinistra,) oder man läßt „Hand" („manu") weg, und ſchreibt blos: Rechte (destra) u. ſ. w. Auch machen die, in dem Syſteme, von wo aus die Hand überſchlagen ſoll, fehlenden Pauſen dieſe Spielart bemerkbar. Fehlen aber, wie öfters, beyde Merkmale, ſo muß man ſie aus dem Zuſammenhange und der Ideenfolge erkennen, ſo wie auch aus der Unmöglichkeit, die Stelle anders, als durch Ueberſchlagen, vorzutragen.

In Anſehung des Spieles der folgenden Beyſpiele beobachte man Folgendes:

1) Man fange jede dieſer Uebungen langſam an, und ſpiele ſie dann nach und nach immer geſchwinder;

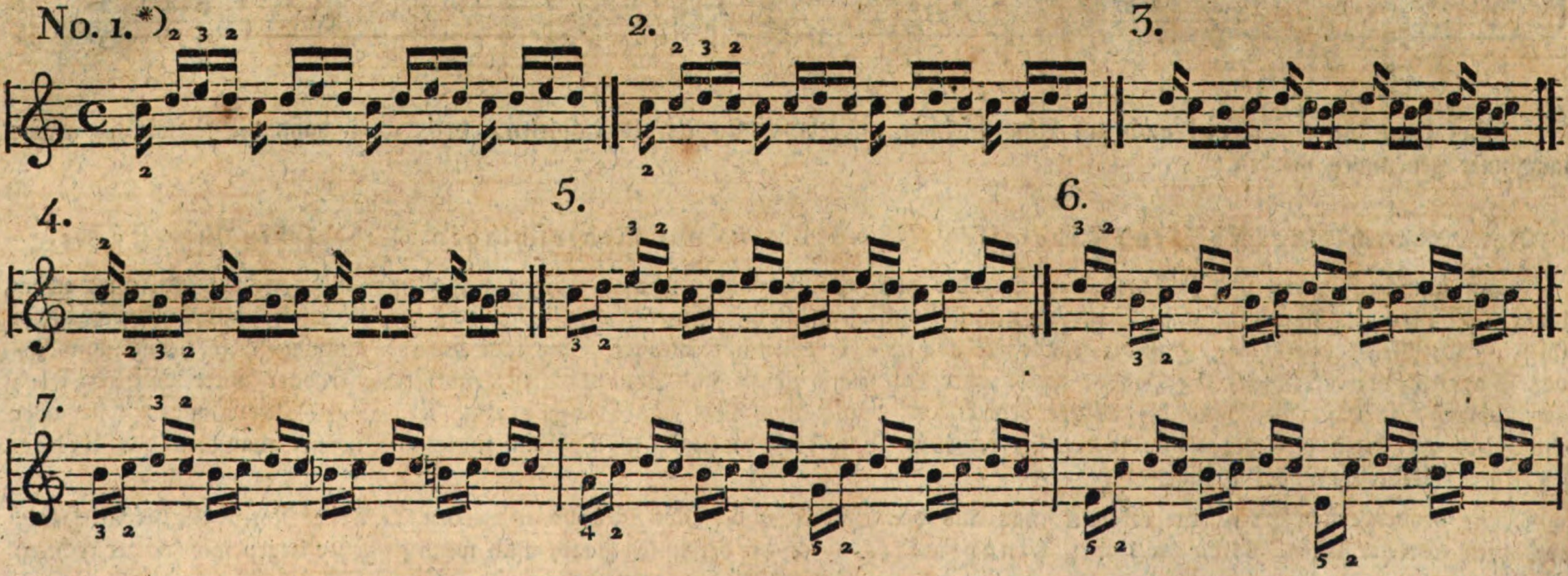
2) man befleißige ſich bey der erſten Spielart beſonders des kurzen und abſchnellenden Anſchlags, ſo daß ſich die Finger nach der inwendigen Hand bewegen. Aus demſelben Grunde gebrauche man

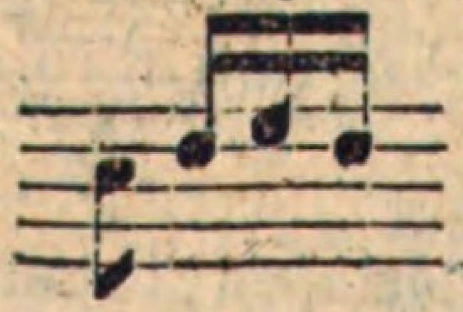
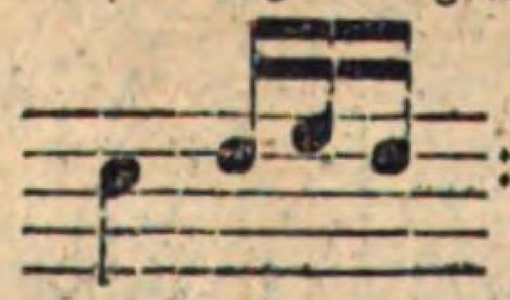
3) den Daumen nur dann, wenn durch ihn bey Sprüngen das ſichere Treffen erleichtert wird, ſonſt aber ſpiele man alle dieſe Figuren mit den längern Fingern.

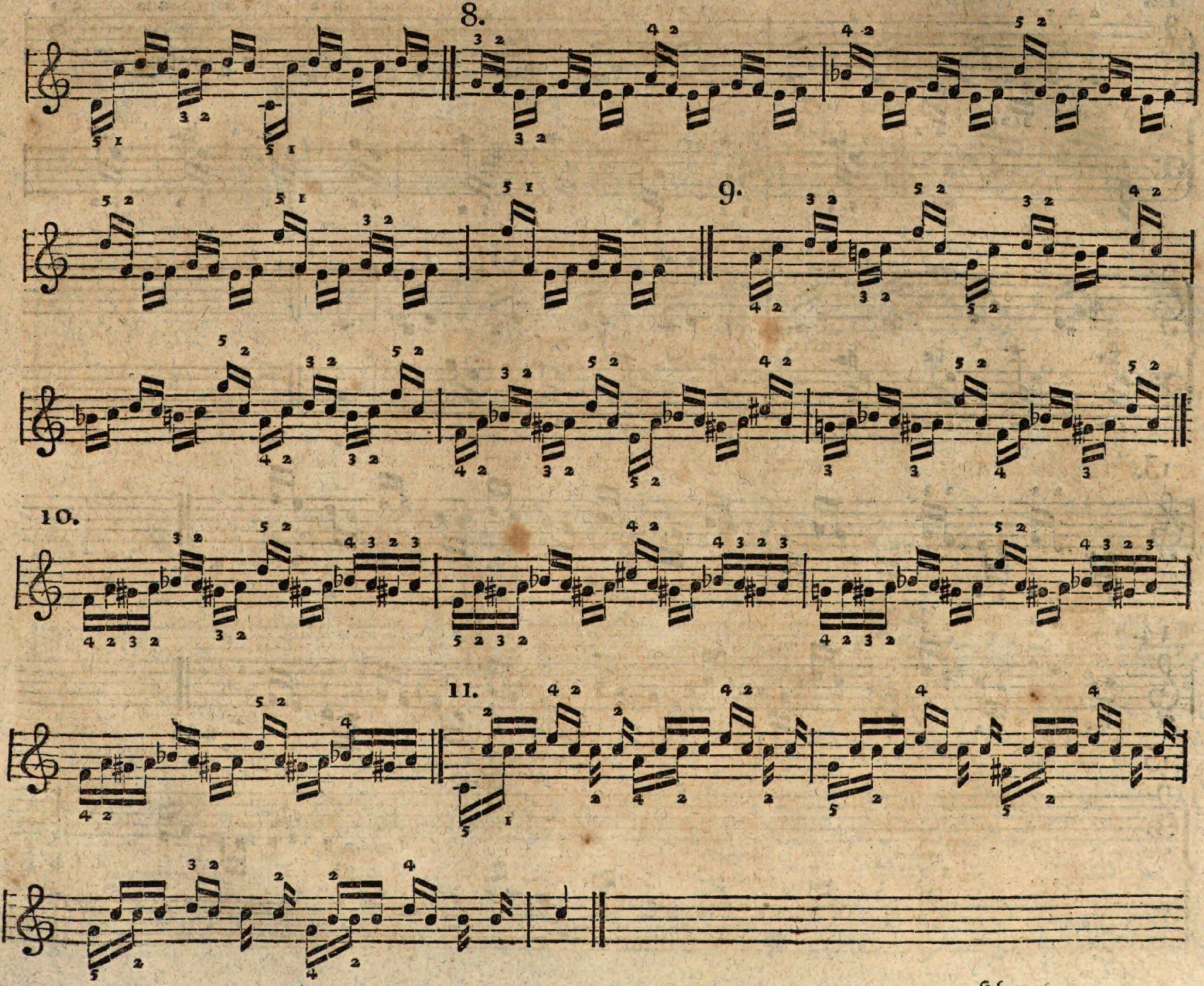
4) Man bleibe nie auf einer anzuſchlagenden Taſte liegen, und vermeide endlich

5) das Aufheben der Hände, wozu man bey ſchnellem Abwechſeln derſelben leicht geneigt iſt, ſo viel als möglich.

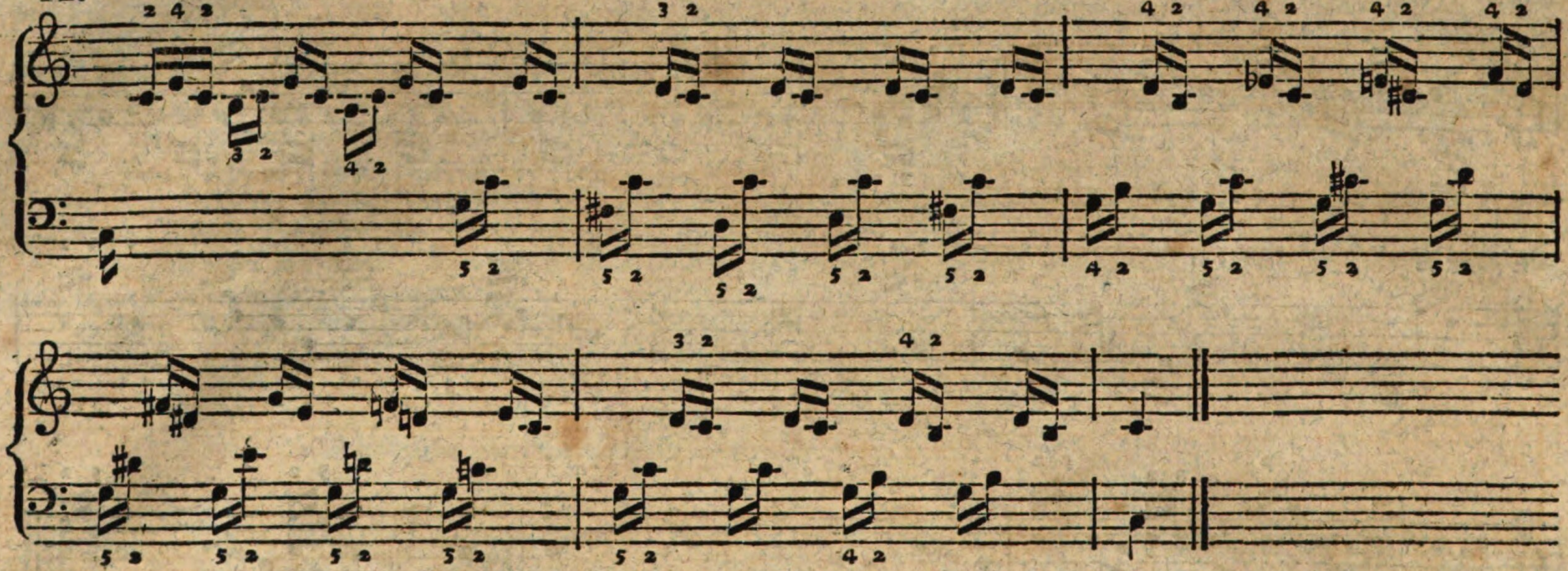
A) Uebungen zur Erlernung des Abwechſelns (Ablöſens) der Hände.



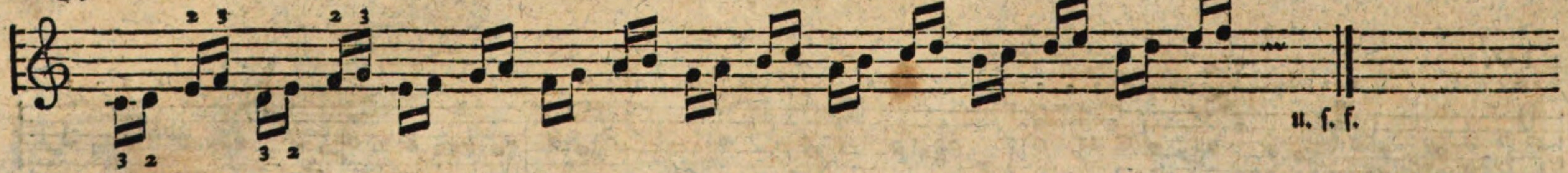
*) Da Anfänger es mit dem kurzen Anſchlage einer Note ſelten genau genug, und ein Sechzentheil vielleicht wie ein Achtel nehmen, als wäre zum Beyſpiel jene Figur alſo geſchrieben  wo nicht gar : ſo laſſe man ſie die Uebungen, wo Eine Note unmittelbar nach einander mit beyden Händen angeſchlagen wird, beſonders fleißig ſpielen, und fange, nach Beſchaffenheit der Umſtände, lieber gleich mit den Beyſpielen No. 2. und 4. an.


8.
9.
10.
11.

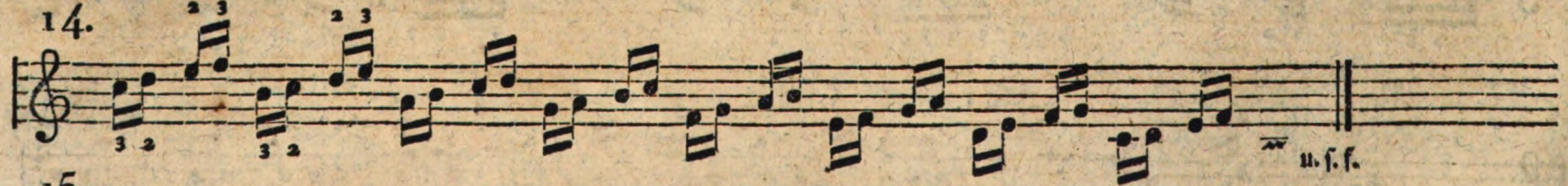
12.



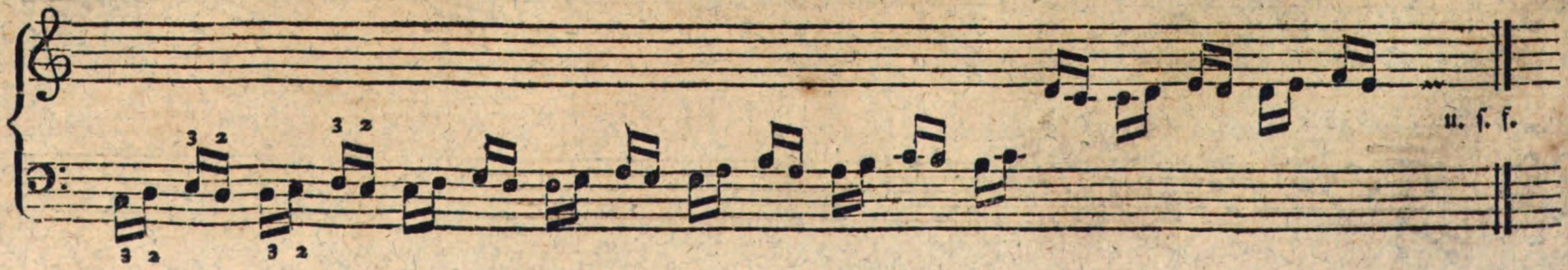
13.

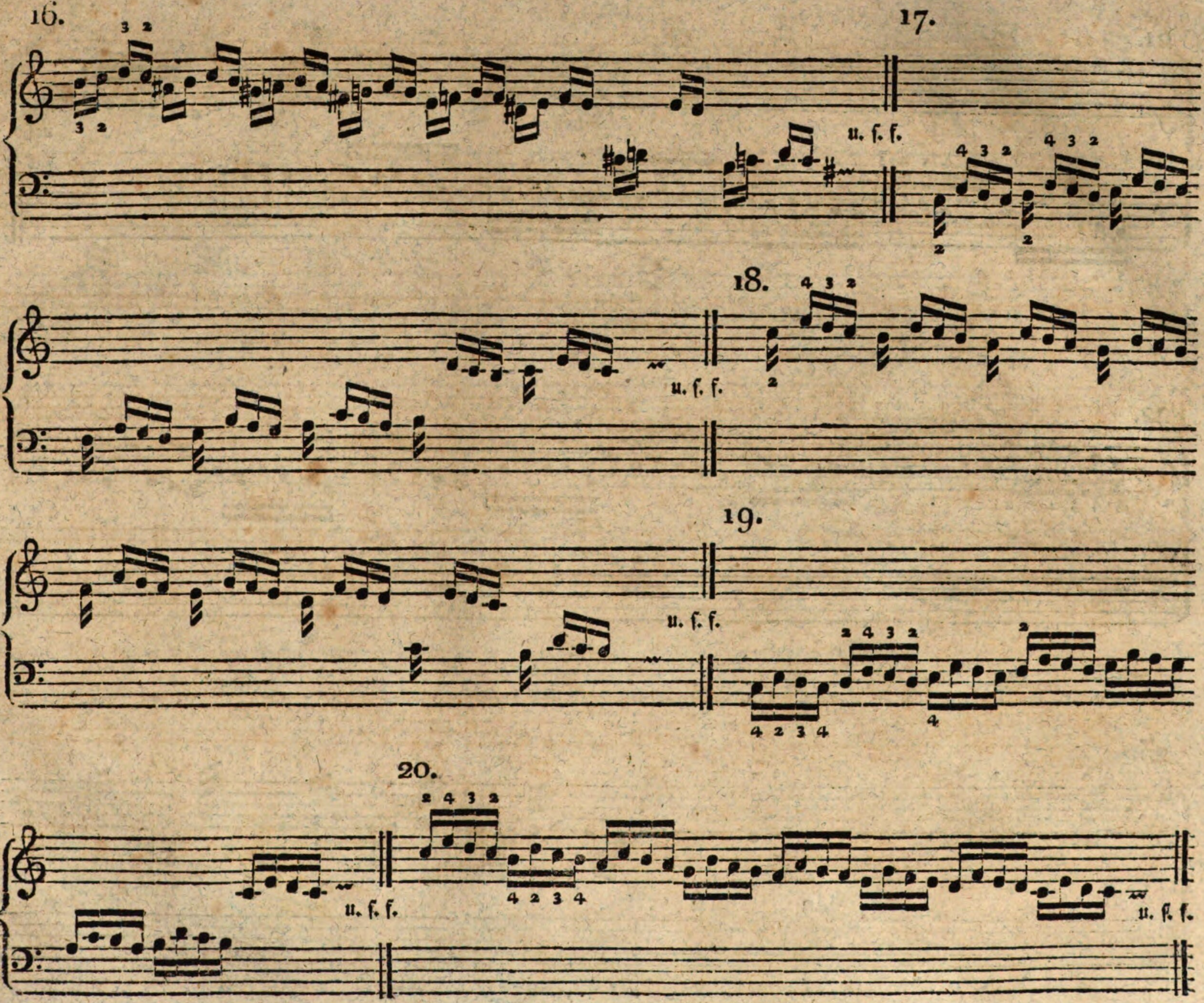


14.

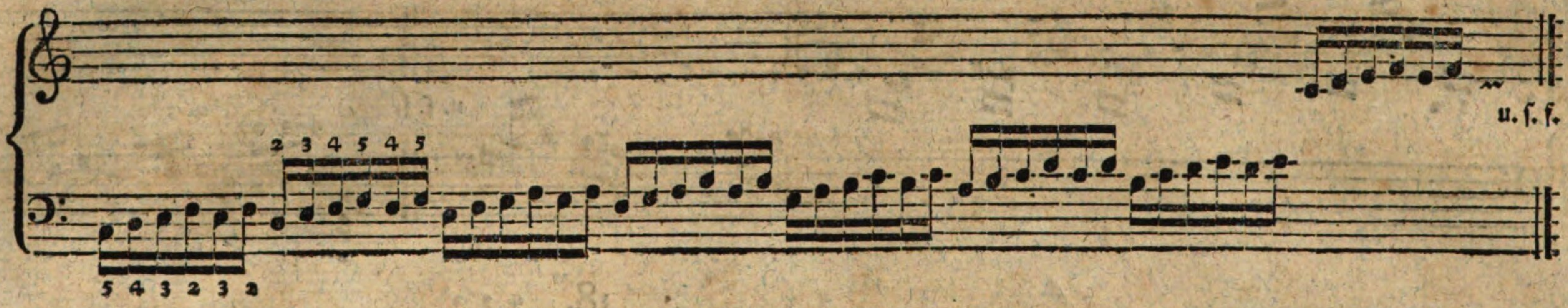


15.

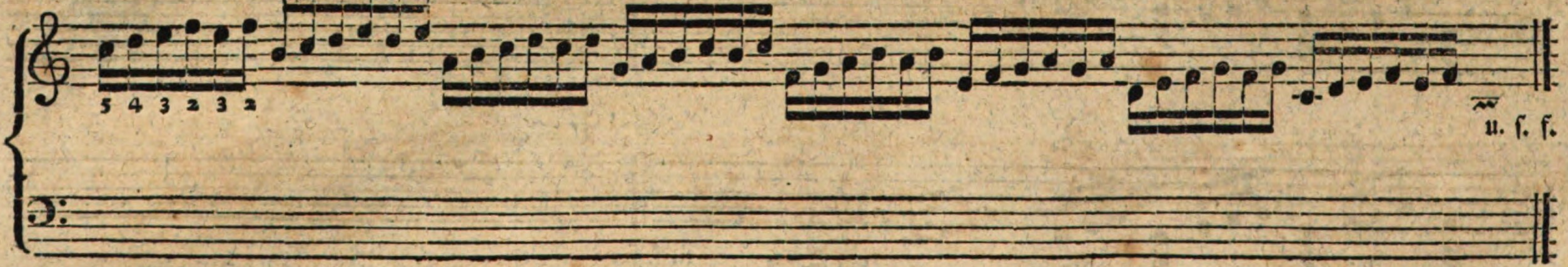



16.
17.
u. ſ. f.
18.
u. ſ. f.
19.
u. ſ. f.
20.
u. ſ. f.
u. ſ. f.

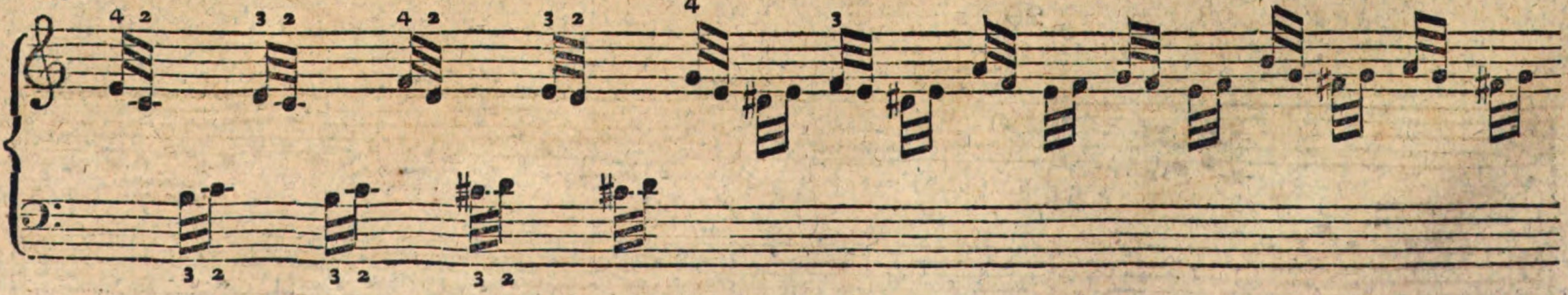
21.

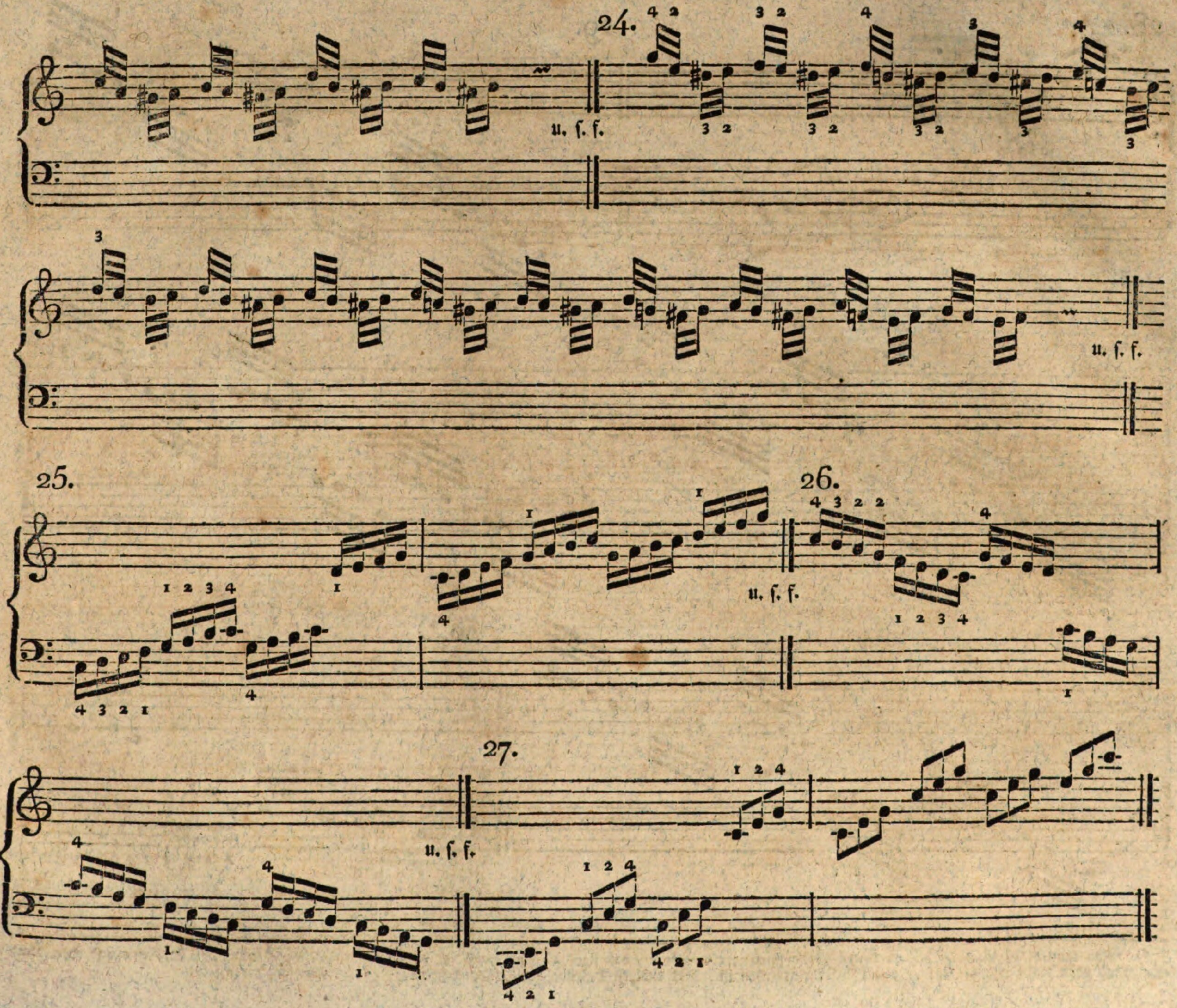


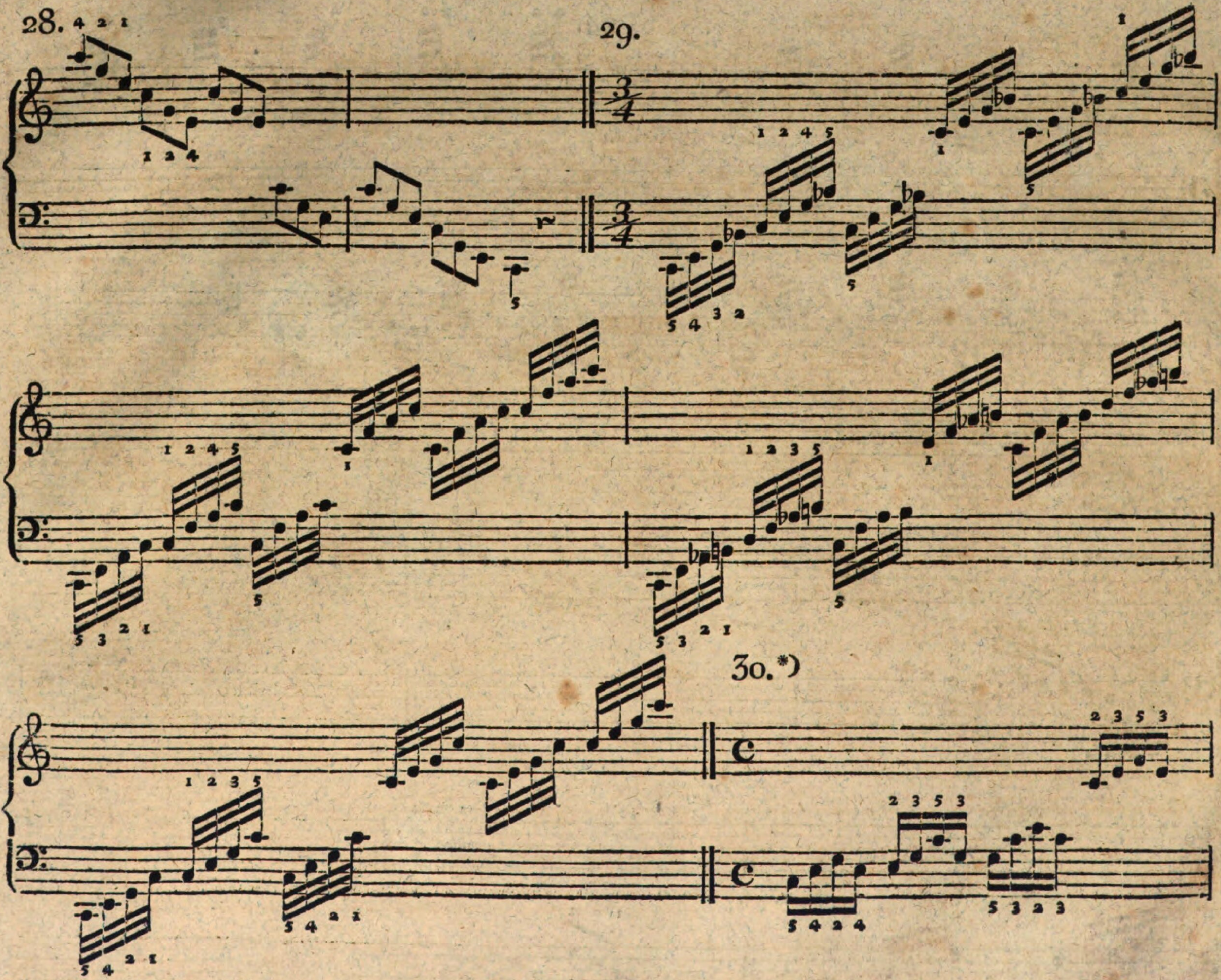
22.



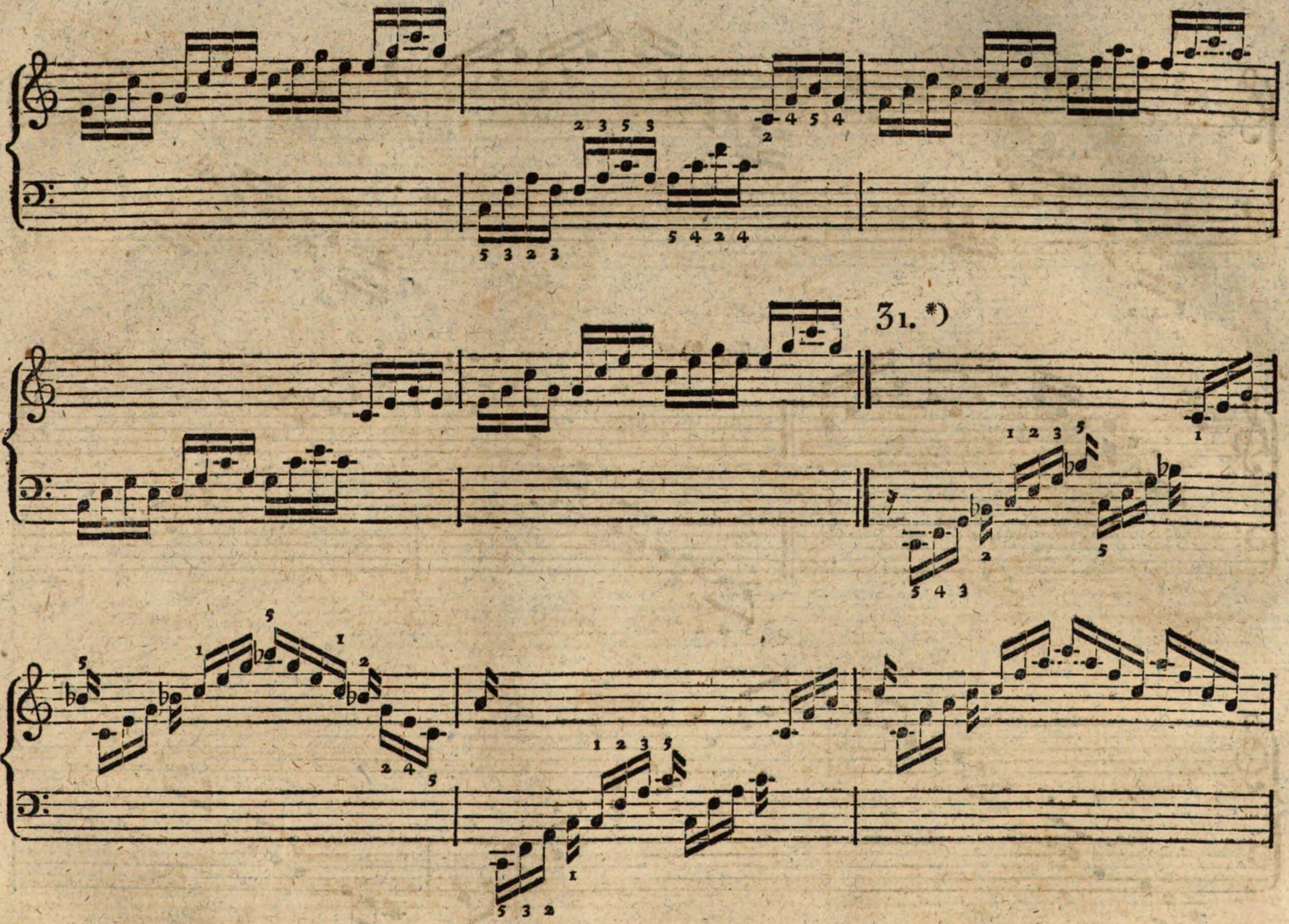
23.




24.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
25.
26.
u. ſ. f.
27.
u. ſ. f.

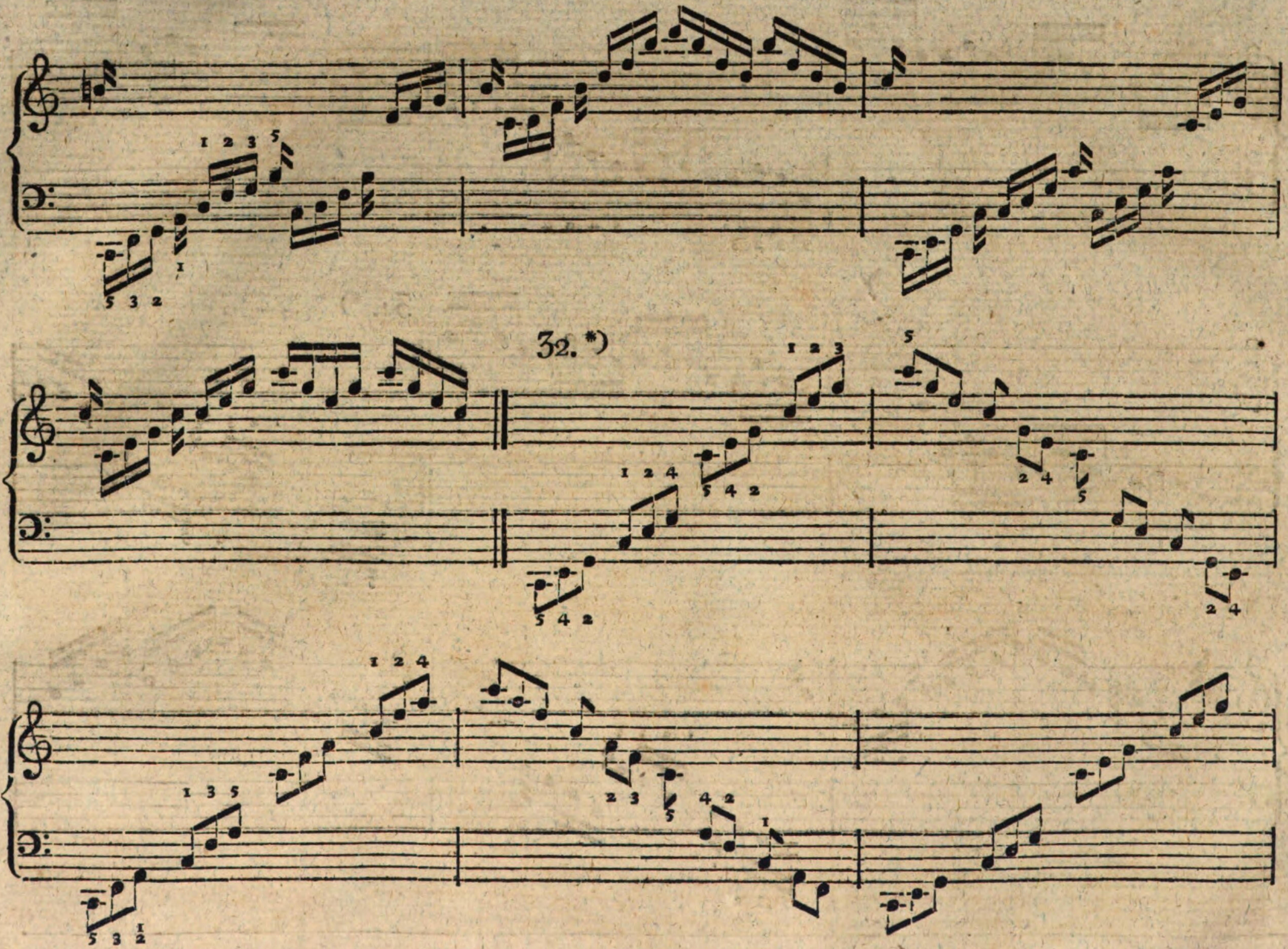


*) Man kann dieſes Beyſpiel auf zweyerley Weiſe ſpielen; entweder ſo, daß ſtets die eine Hand vor die andere eingreift, oder ſo, daß ſtets eine und eben dieſelbe Hand oben bleibt und die andere unter dieſer einzuſetzen iſt. Der ruhigen Haltung der Hände wegen iſt die letzte Spielart vorzuziehen.



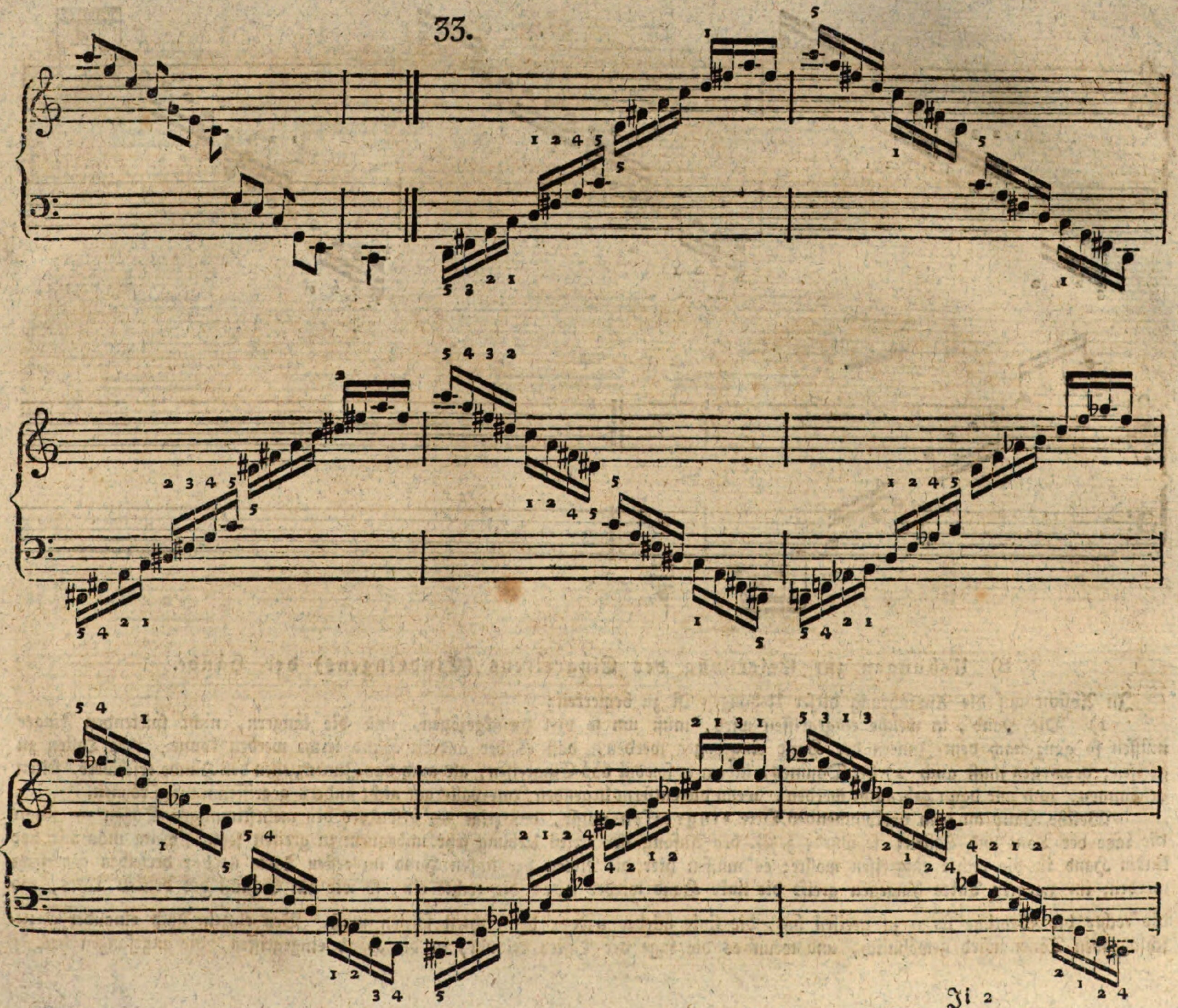
*) Bey arpeggirenden Paſſagen in der geraden Taktart werden gemeiniglich die Taktzeiten alſo in beyde Hände vertheilt, daß die zur guten Taktzeit gehörenden Noten aufſteigend, ſtets mit der linken, und abſteigend ſtets mit der rechten Hand gegriffen werden; da jedoch, des Vortrags oder auch des leichtern Spiels wegen, oft erfordert wird, daß eine Hand unmittelbar nach einander Noten aus beyden Zeiten zu ſpielen hat, ſo wird dies in der Schreibart dadurch bemerkbar gemacht, daß dieſe Noten gleichmäßig mit denen zur andern Zeit gehörenden geſchwänzt, und von der Figur, zu welcher ſie gehören, abgeriſſen und einzeln geſchrieben werden. Man ſehe das vorſtehende Beyſpiel.

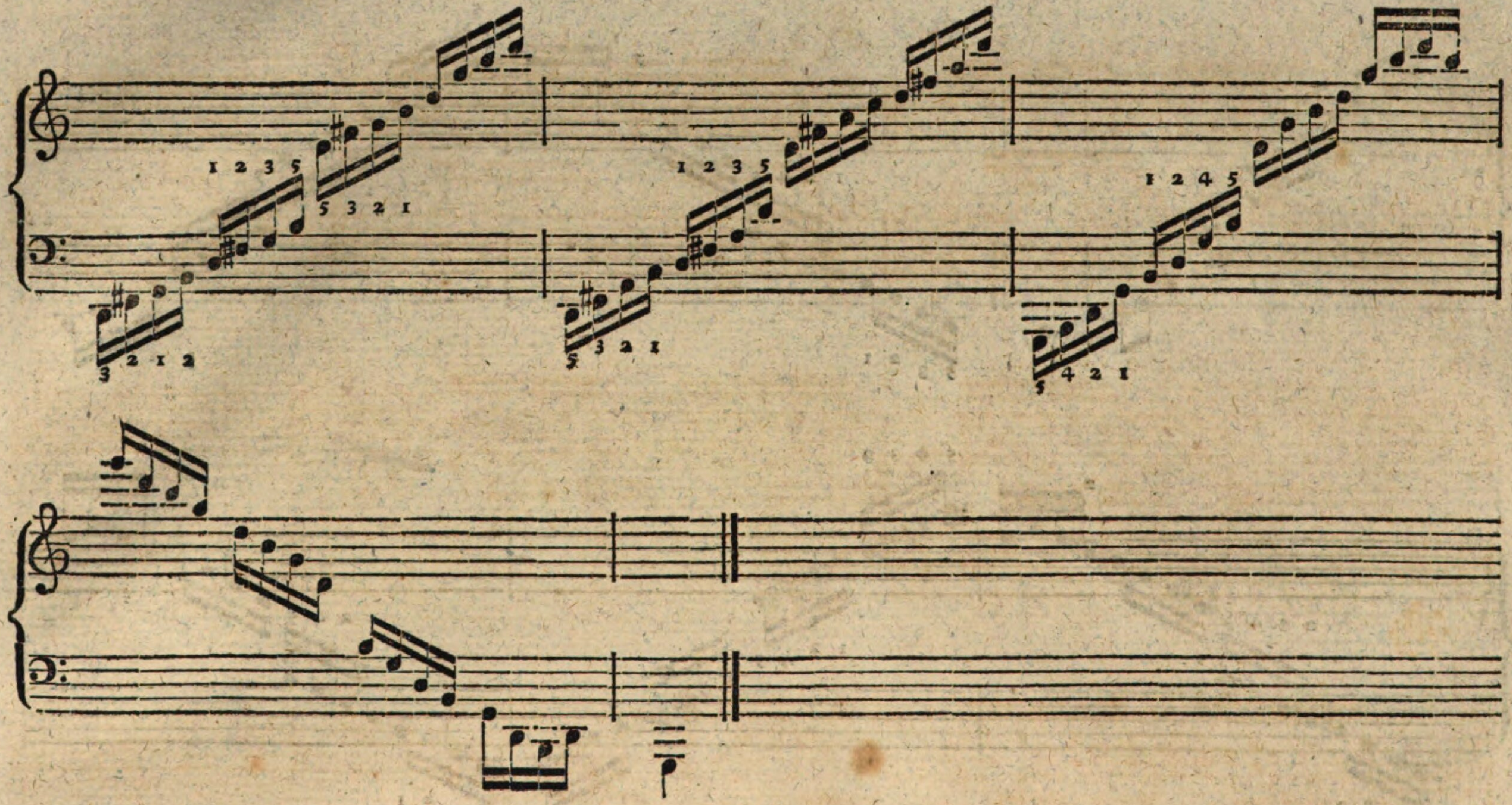
32. *)



*) Wenn gleich in dieſem und dem folgenden Beyſpiele die eine Hand über die andere weggreift, ſo unterſcheiden ſich doch dieſe Paſſagen von denen, wo das Ueberſchlagen der Hände ſtatt findet, dadurch, daß hier nicht (wie dort) die eine Hand ſtehen bleibt und fortſpielt, während die andere darüber wegſchlägt — weshalb ſie denn auch nicht zu jener Gattung gerechnet werden.

33.



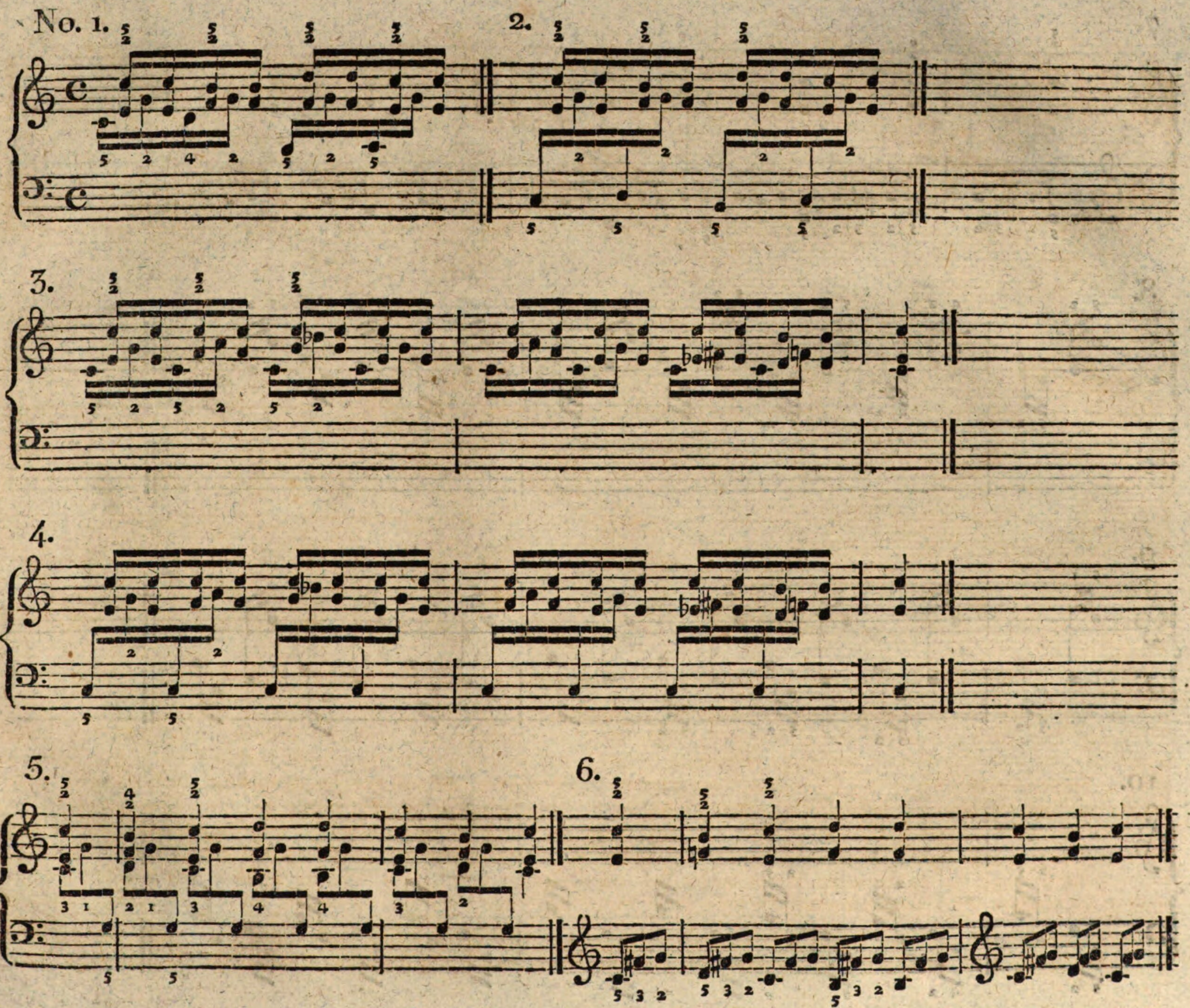


B) Uebungen zur Erlernung des Eingreifens (Eindringens) der Hände.

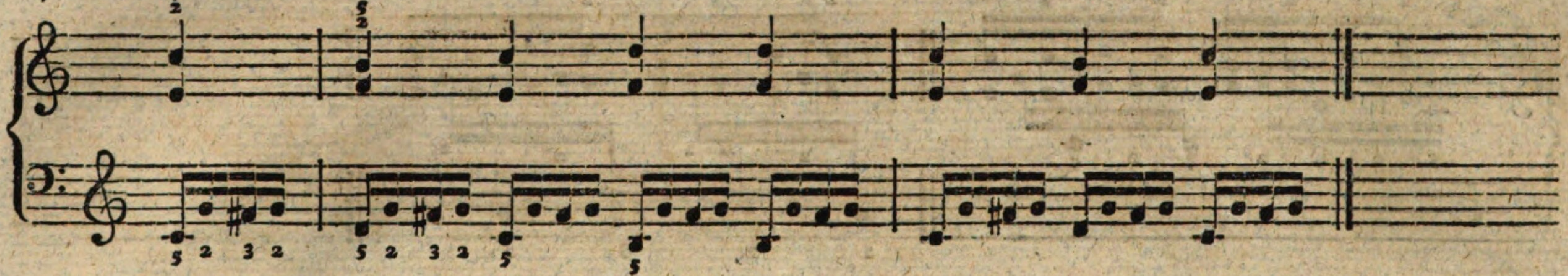
In Abſicht auf die Ausführung dieſer Uebungen iſt zu bemerken:

1) Die Hand, in welche eingegriffen wird, muß um ſo viel zurückgezogen, und die längern, nicht ſpielenden Finger müſſen ſo ganz nach dem Innern der Hand eingebogen werden, daß es der andern Hand leicht werden könne, ihre Taſten zu greifen; deswegen muß auch 2) der Daumen, indem er ſowohl das Eingreifen, als auch das Zurückziehen der Hände erſchwert, ſelten genommen, und nur dann gebraucht werden, wenn die entfernt liegenden Intervalle gar nicht anders gegriffen werden können.

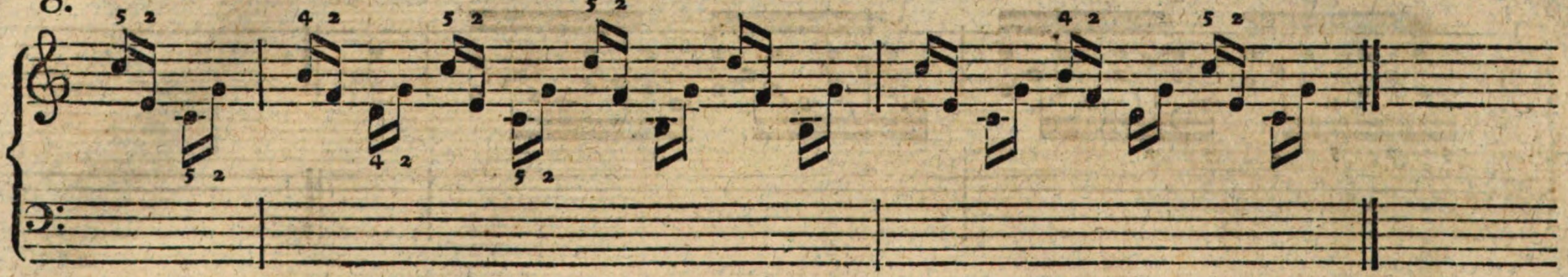
Welche Hand an dem vorkommenden Orte *eingreifen* müſſe, das zeigt — beſonders bey mehrſtimmigen Sätzen — ſchon die Lage der Töne und Taſten; ſo würde z. B. der Anfang der 13ten Uebung ſehr unbequem zu greifen ſeyn, wenn man mit der linken Hand in die rechte eingreifen wollte; es müſſen hier die Noten der linken Hand im erſten Takte *unter* derſelben gegriffen werden; im zweyten Takte hingegen greift die linke Hand wieder *über* die rechte ein, ſo wie am Schluß des dritten Takts, wo die rechte die Septime $\overline{\text{fis}}$ $\overline{\overline{\text{e}}}$ zu greifen hat, die linke wieder *unter* der rechten ſpielen muß. Bey einzeln nach einander anzuſchlagenden Tönen wird gewöhnlich, und wenn es die Lage der Taſten erlaubt, in die Hand eingegriffen, die angefangen hat.


No. 1.
2.
3.
4.
5.
6.

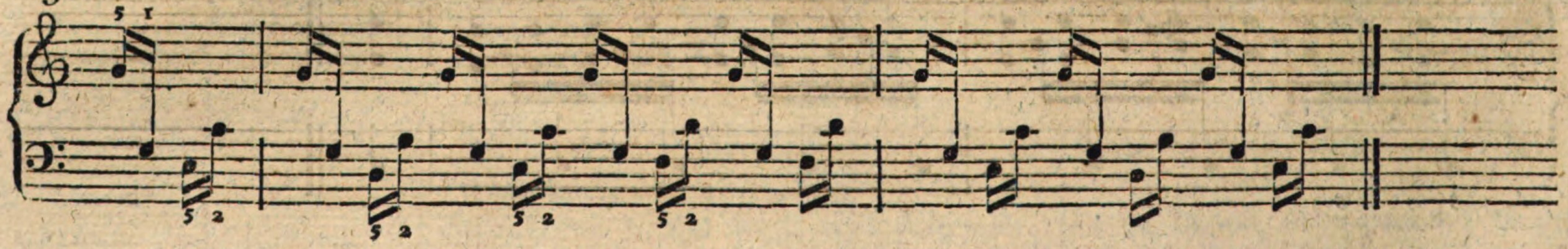
7.



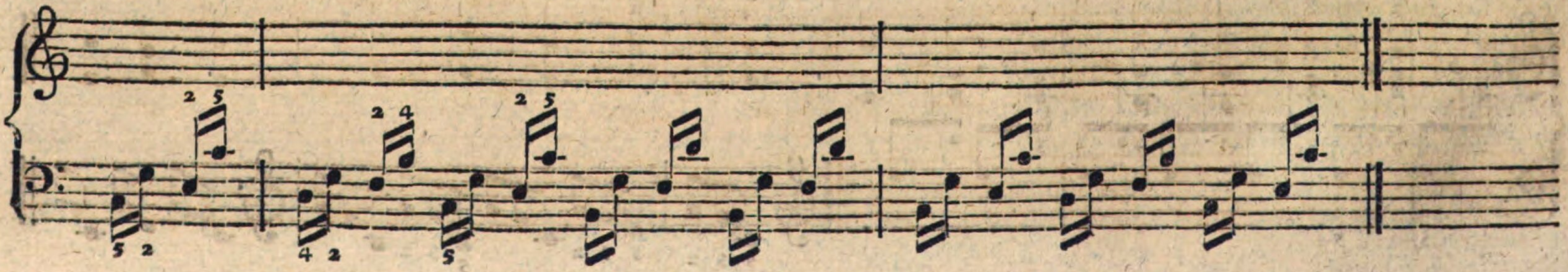
8.



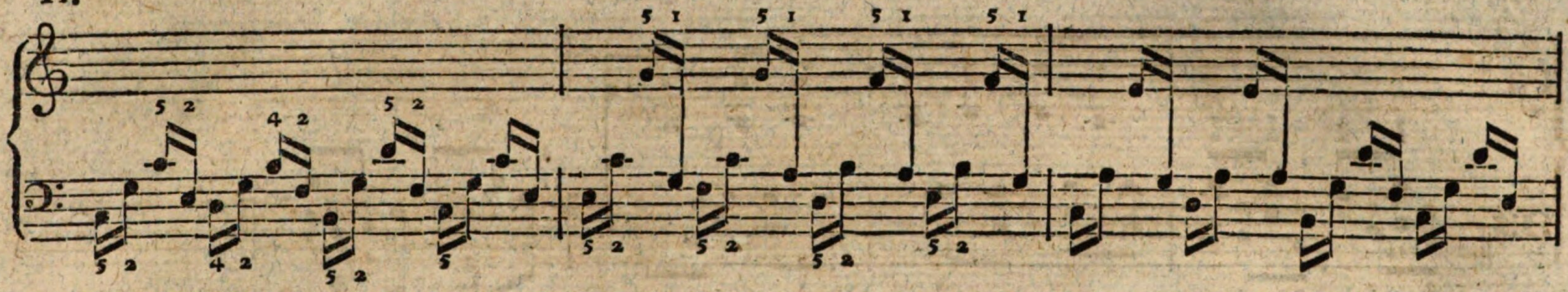
9.



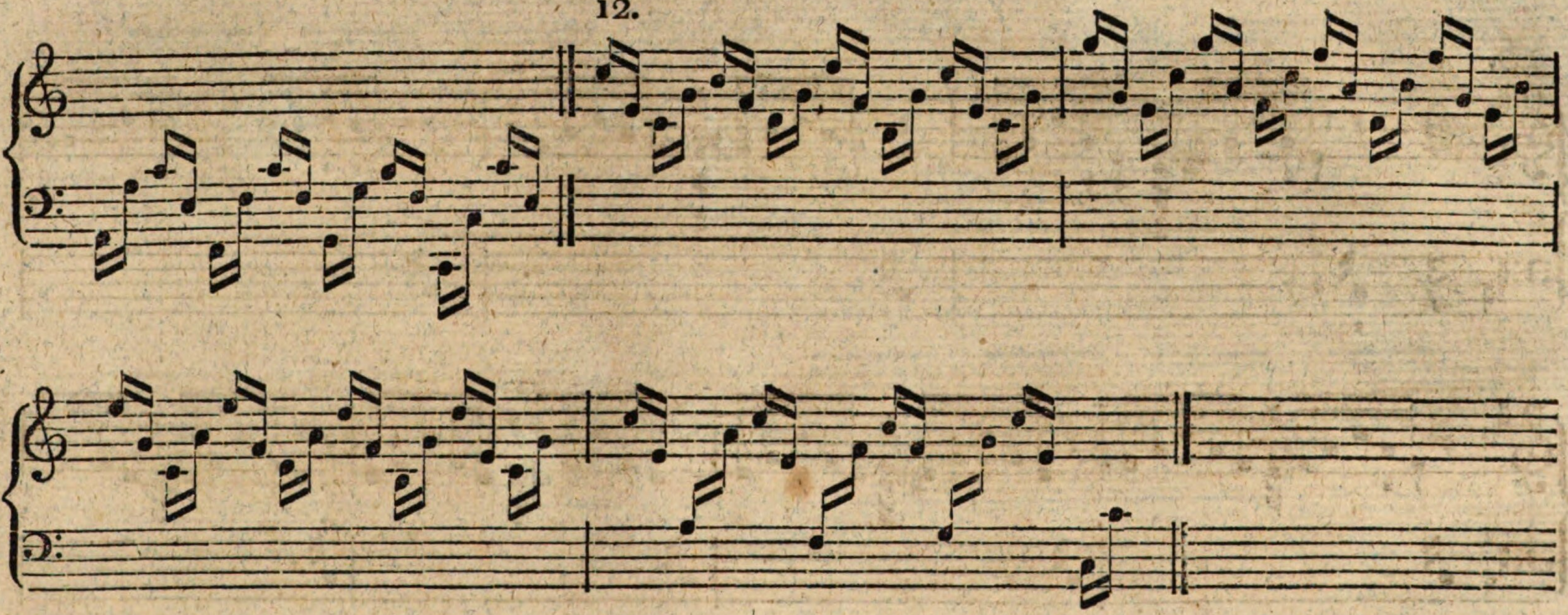
10.



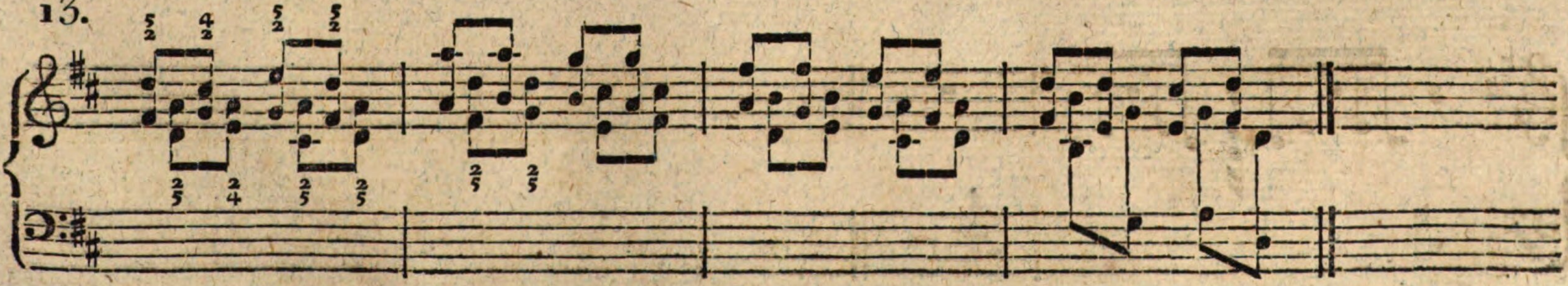
11.



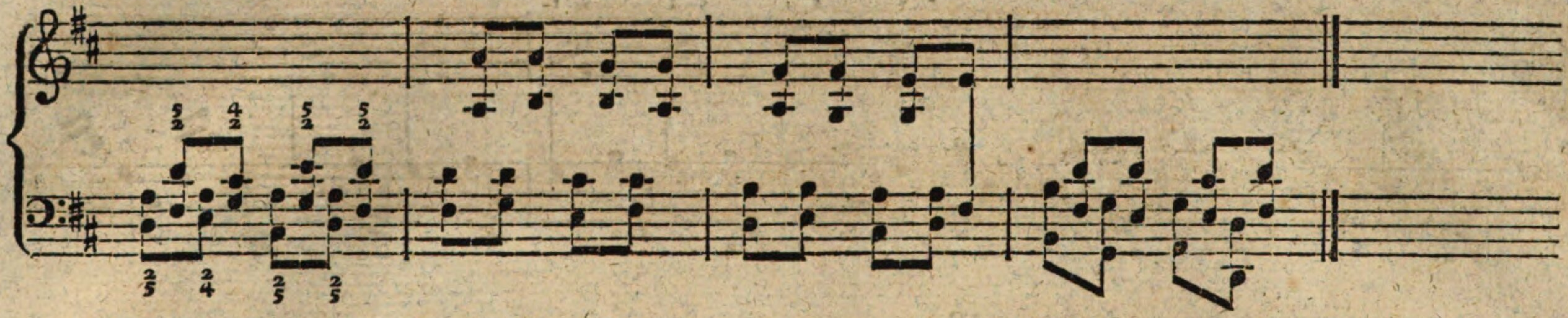
12.



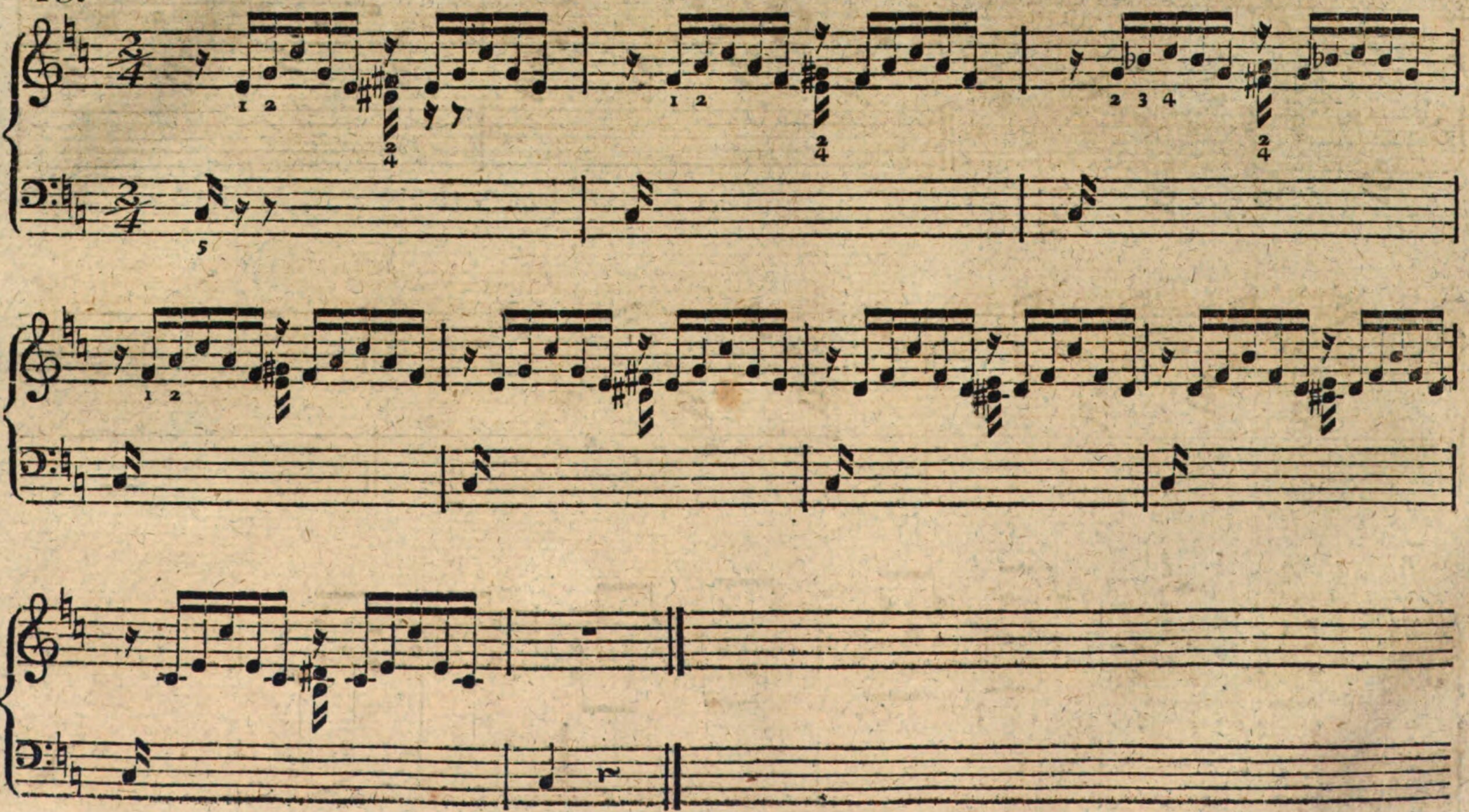
13.



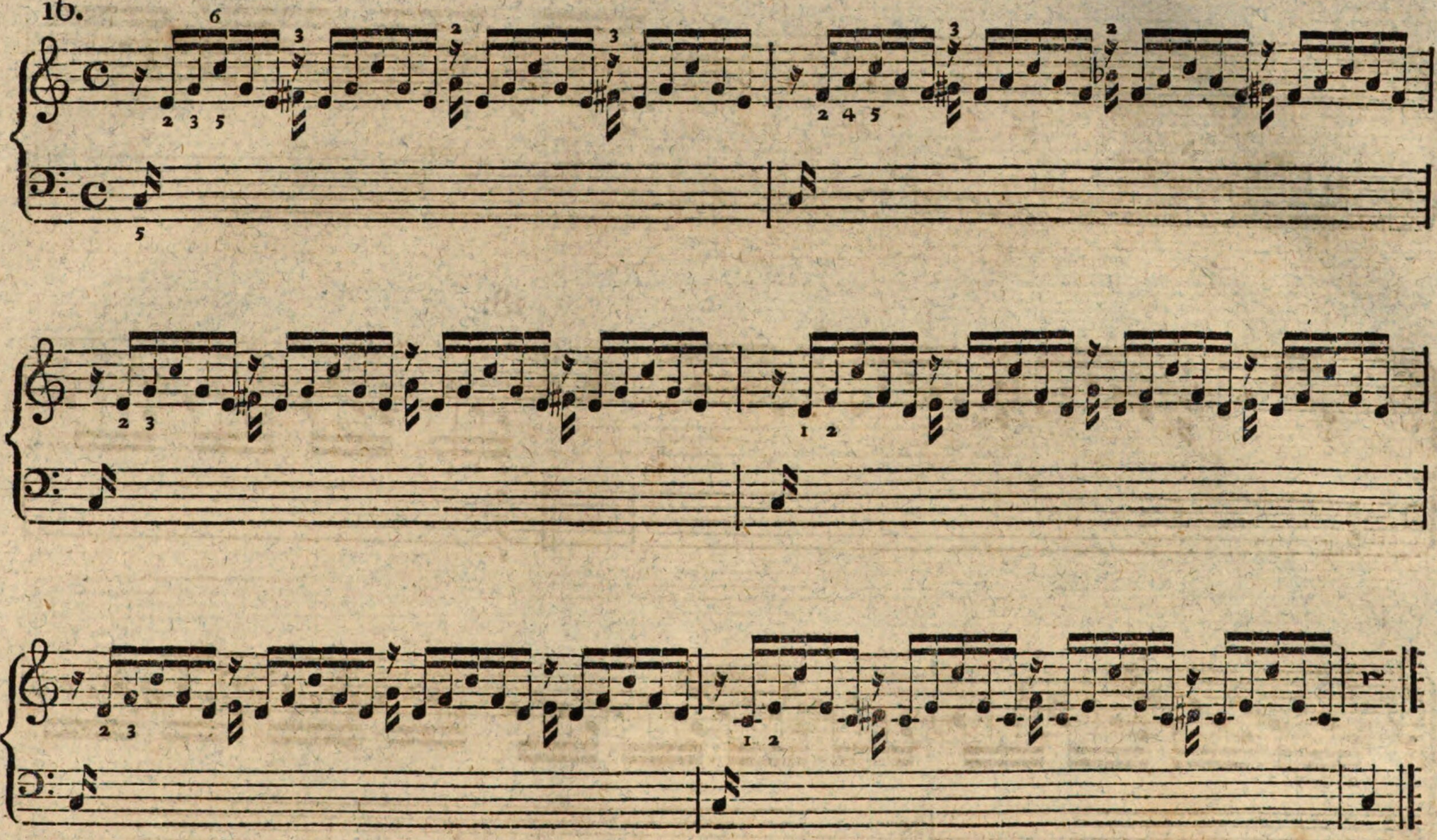
14.



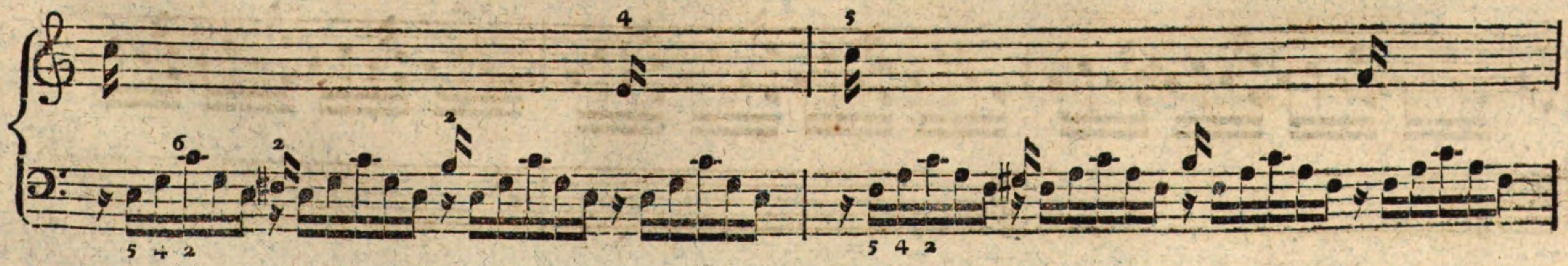
15.

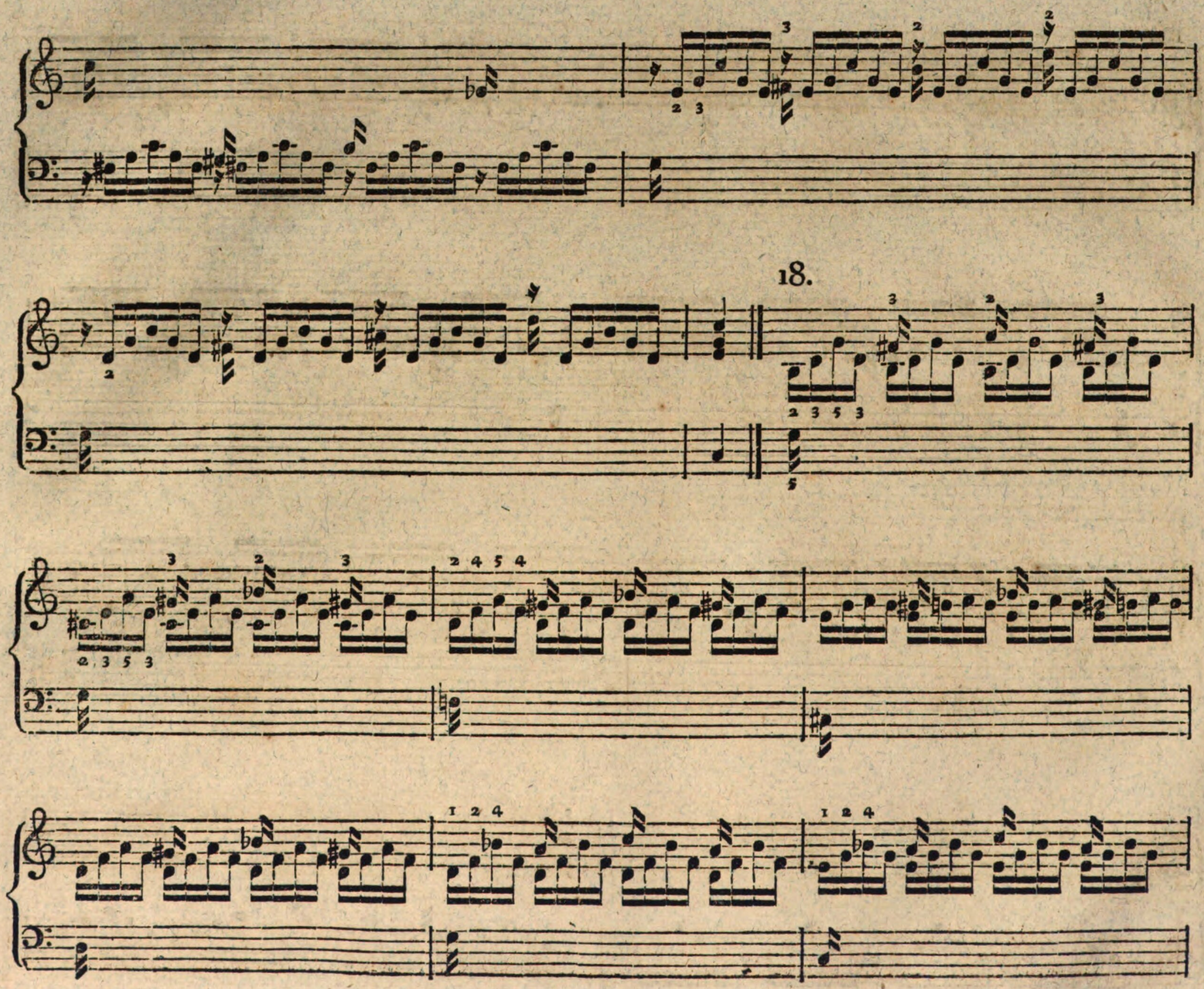


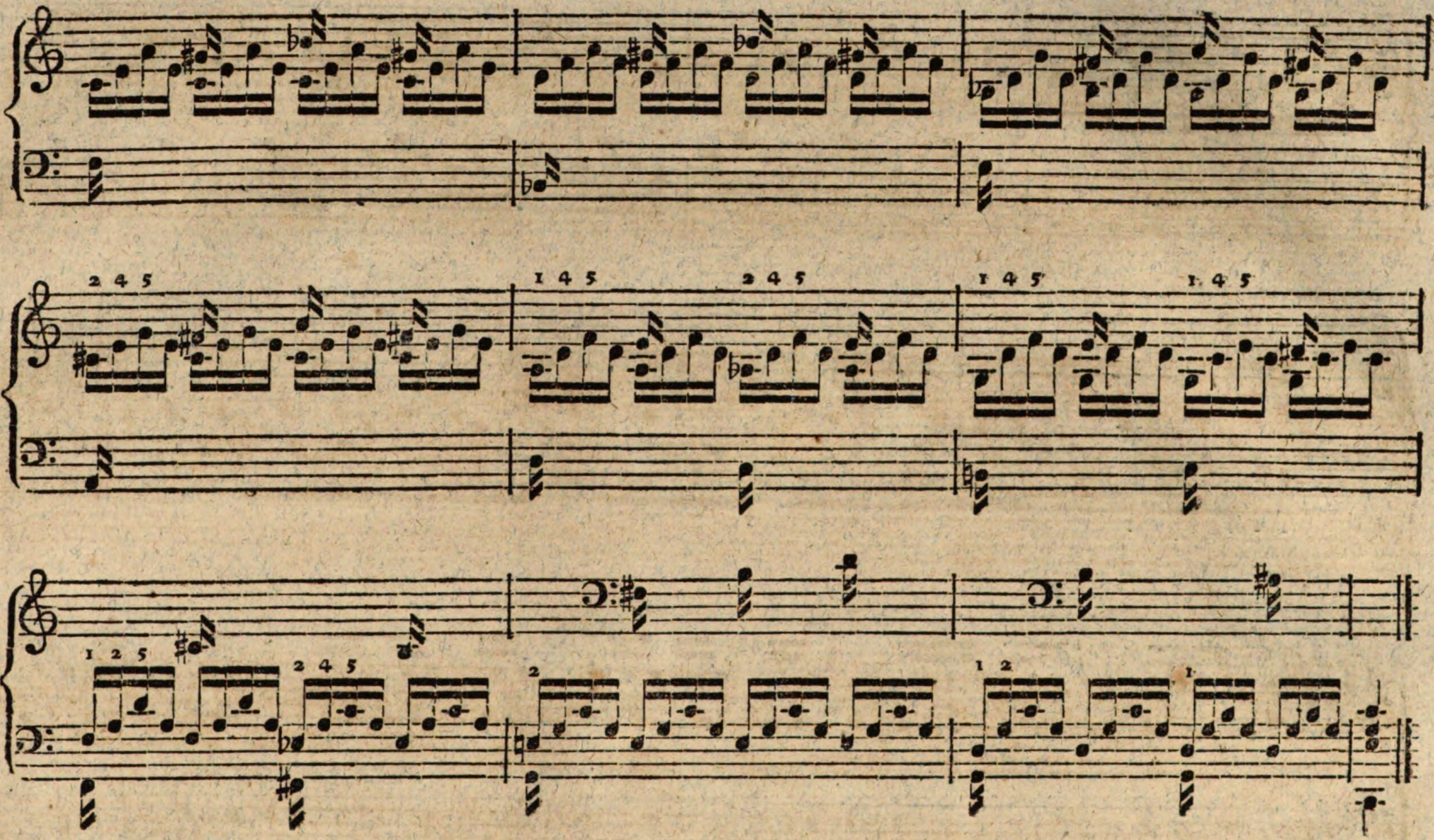
16.



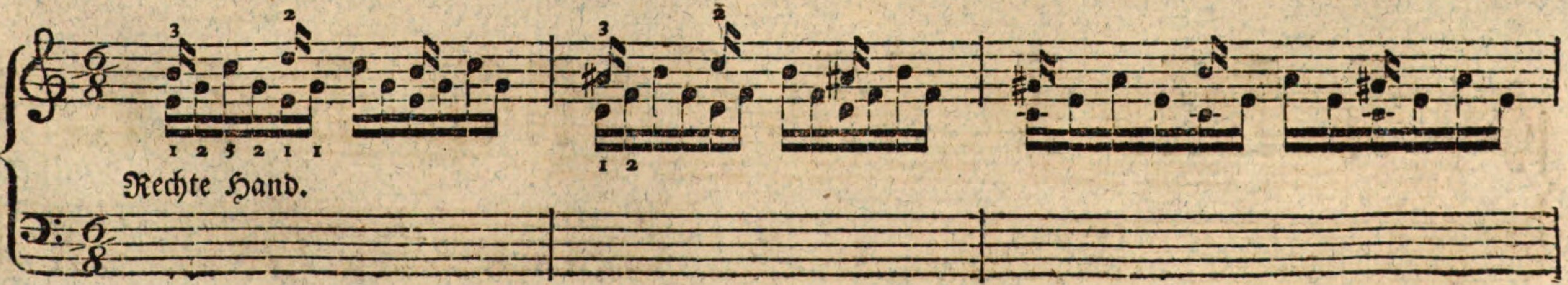
17.

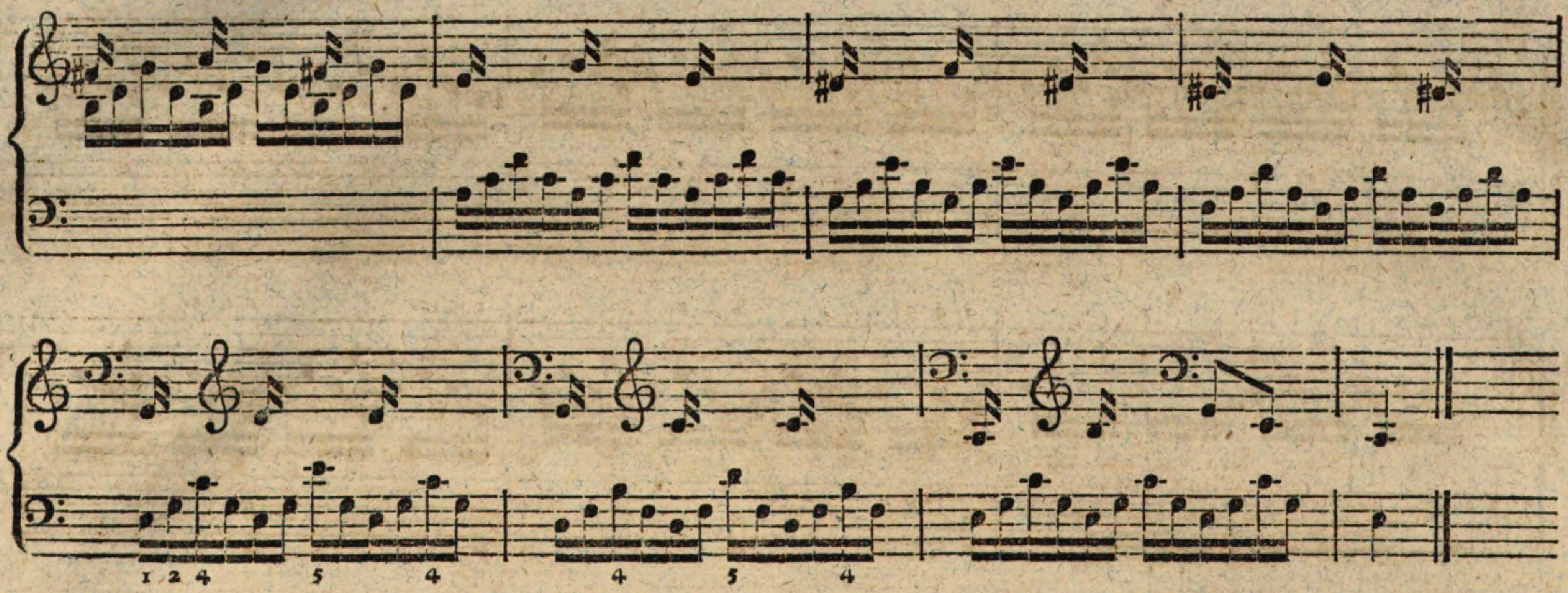



18.

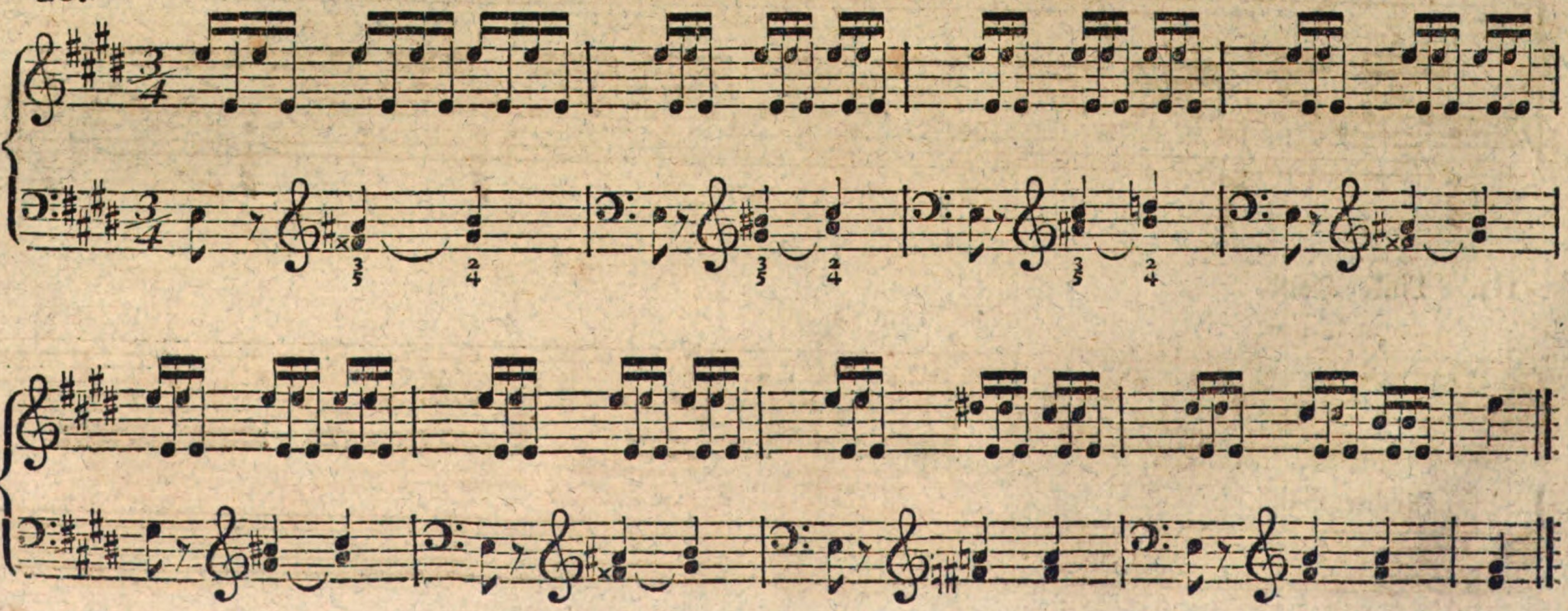


19. Linke Hand.

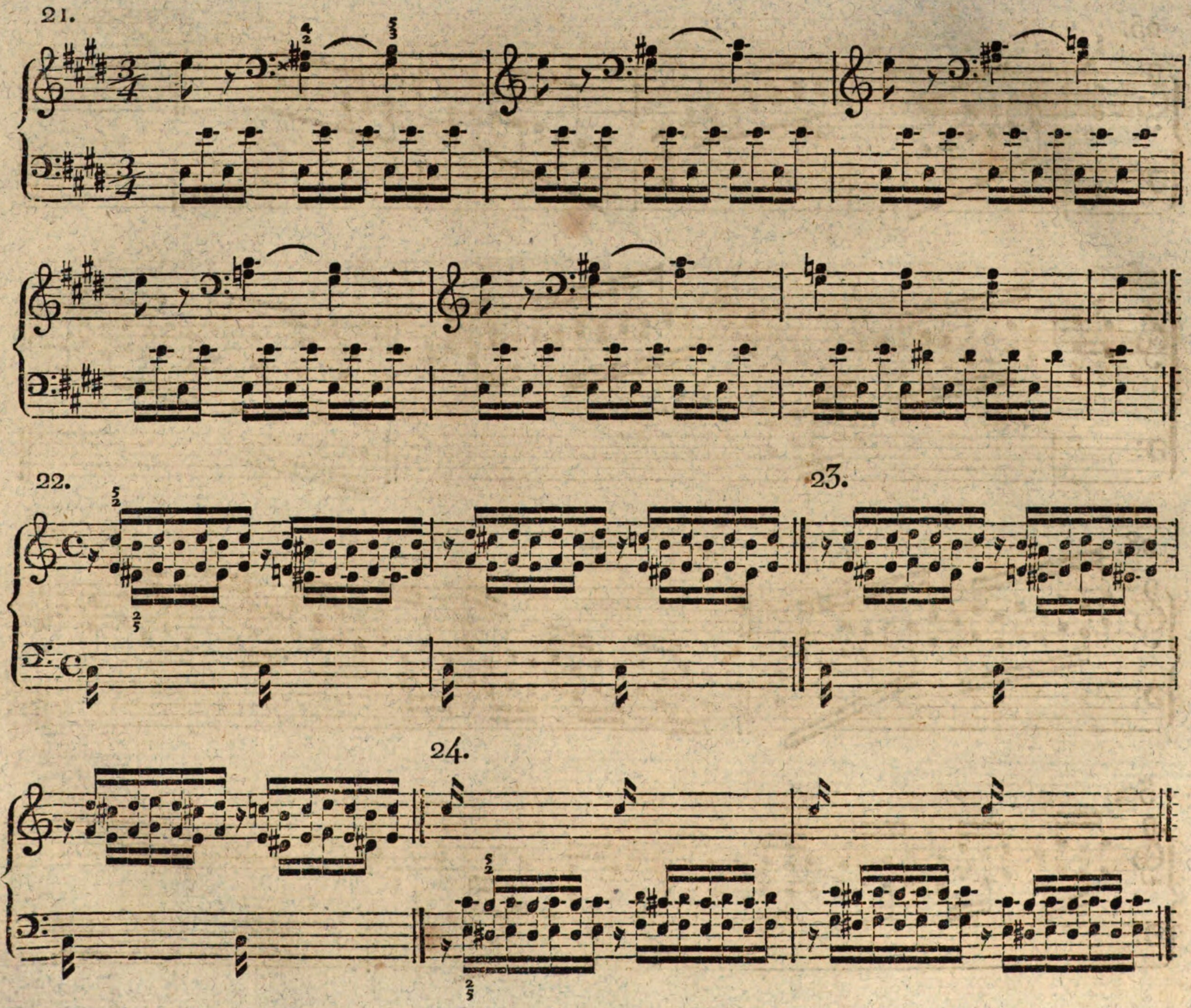




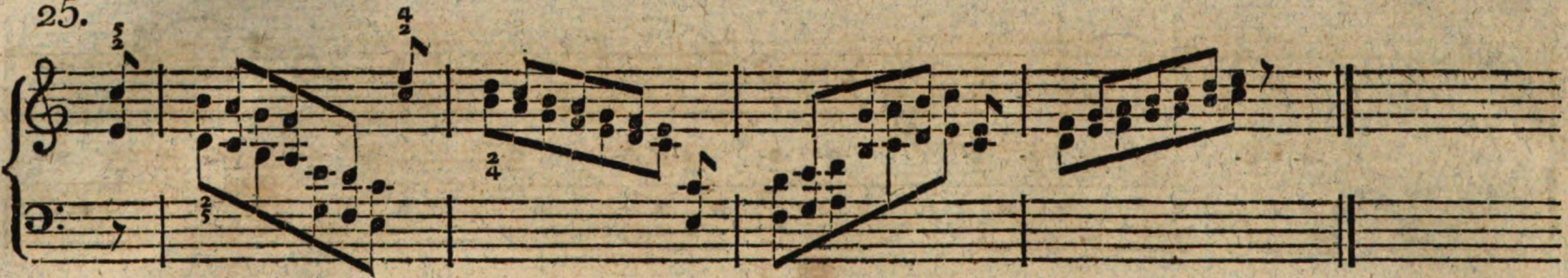
20.



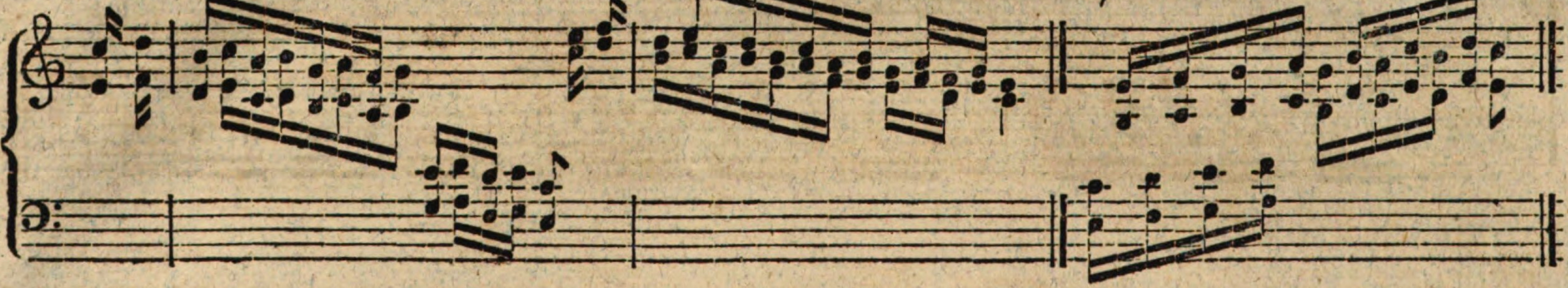
21. 22. 23. 24.



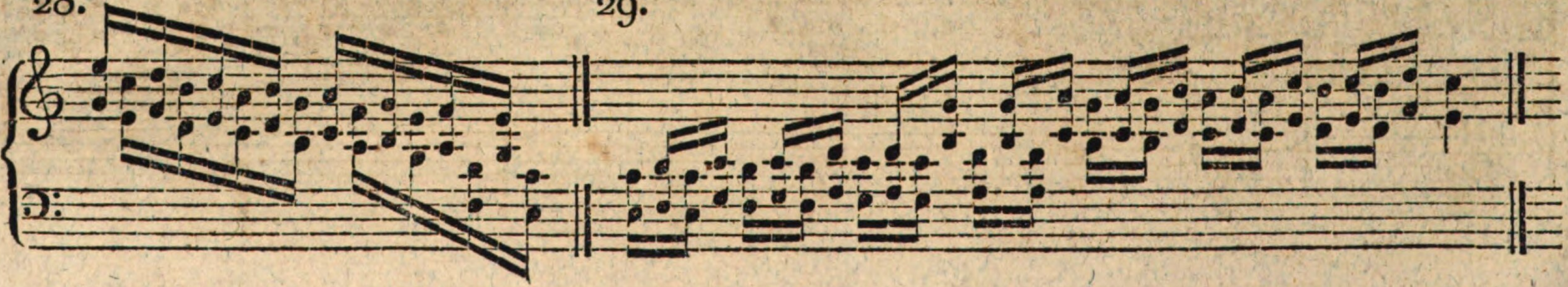
25.



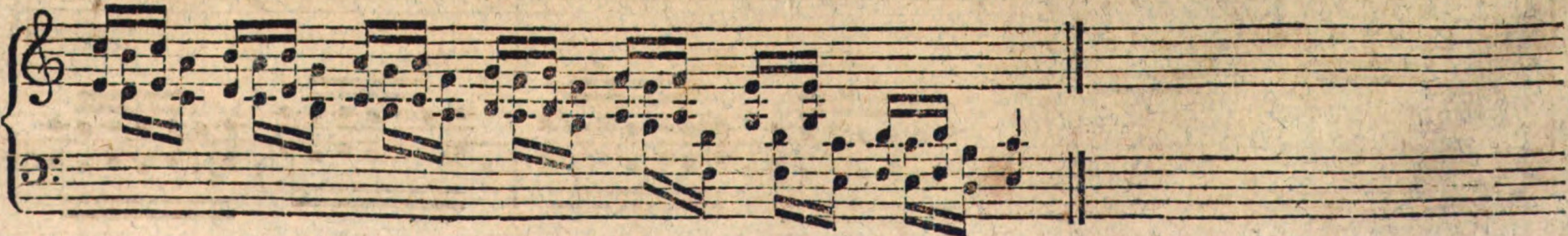
26. 27.



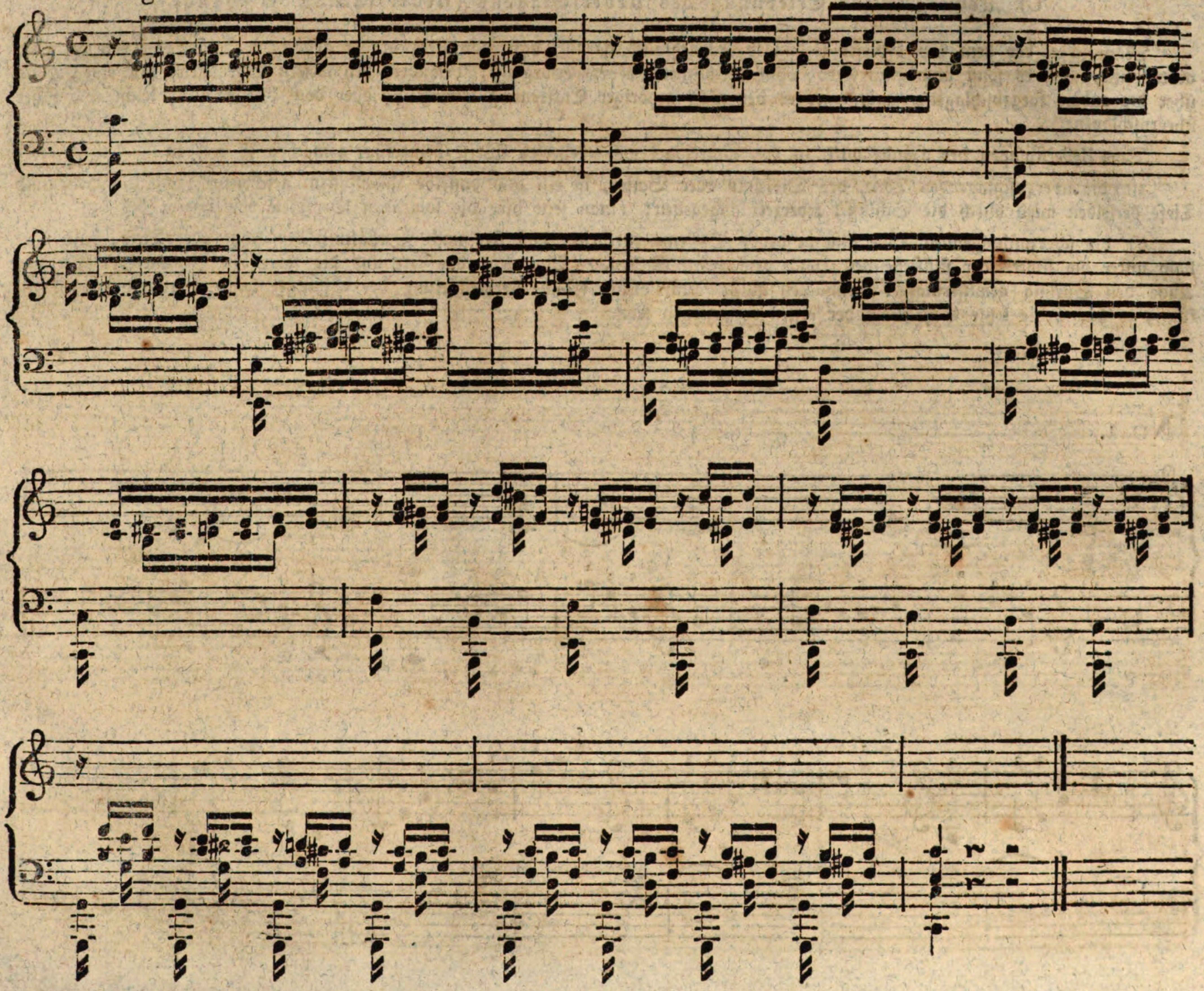
28. 29.



30.



31. Allegro.



C) Uebungen zur Erlernung des Ueberſchlagens (Ueberſetzens) der Hände.

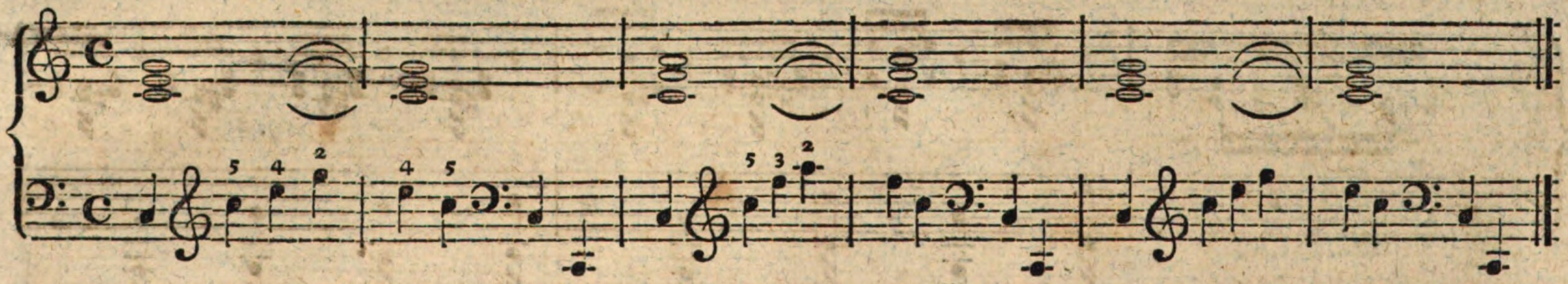
Man achte, bey dem Spiel dieſer Uebungen, vornehmlich darauf, daß man ſtets in der gehörigen Entfernung von der Claviatur ſitze, weil es ſonſt unmöglich wird, ohne beträchtliche Körperbewegung, beſonders bey weiten Sprüngen, mit einer Hand über die andere wegzuſchlagen; auch wäre es bey nicht gehöriger Entfernung unmöglich, oder doch beſchwerlich, leicht und ſicher überzuſchlagen.

Das Ueberſchlagen der Hände wird in der Schreibart auf zweyerley Weiſe bemerkbar gemacht; es werden

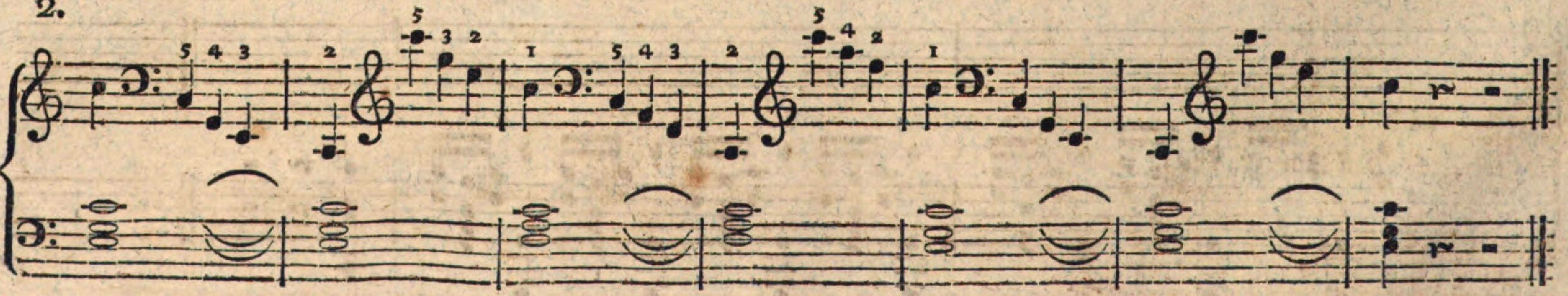
1) die überzuſchlagenden Töne, des Diskants oder Baſſes, in ein und daſſelbe Linienſyſtem geſchrieben, und die Höhe und Tiefe derſelben wird durch die Schlüſſel jederzeit angegeben; (man ſehe hier die folgenden Beyſpiele von No. 1 bis 6.)

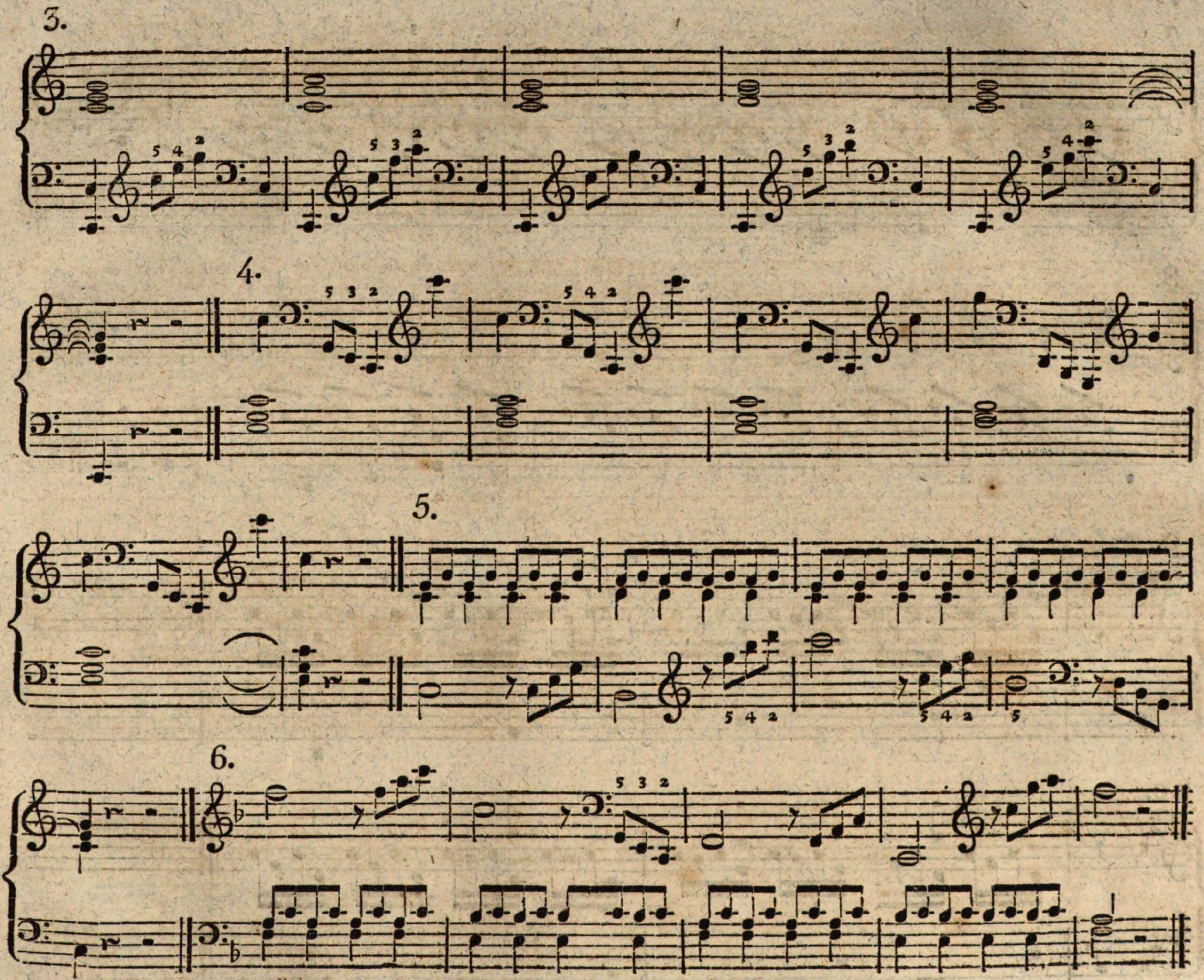
2) die überzuſchlagenden Töne alſo in beyde Syſteme vertheilt, daß ſie, nach Verhältniß der Höhe oder Tiefe, bald über bald unter die Noten der ſtillſtehenden Hand geſchrieben werden. (Man ſehe das 7te und die folgenden Beyſpiele.) Da das Auge den Sprung gewiſſermaßen mitmachen muß, auch durch öftere Verwechſelung der Schlüſſel leicht Verwirrung entſtehen kann, ſo dürfte die letzte Schreibart der erſten vorzuziehen ſeyn.

No. 1.

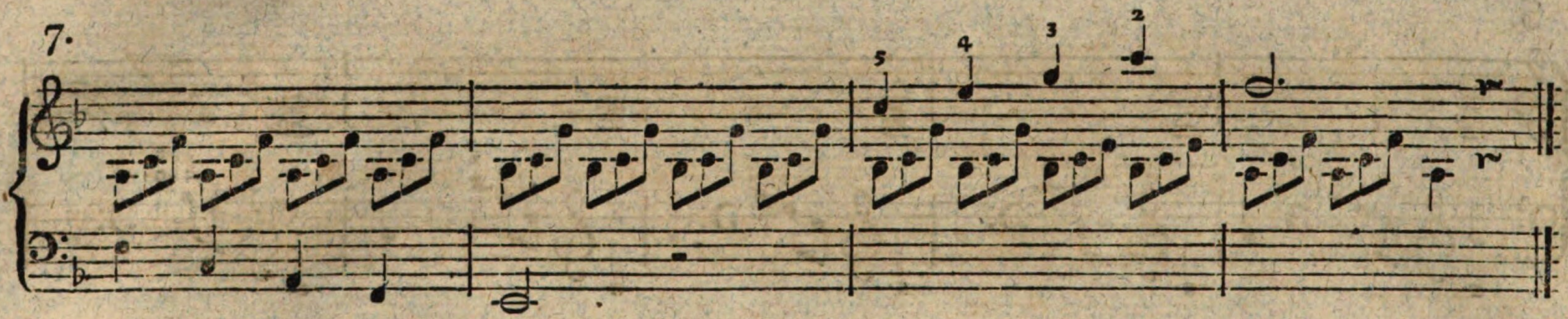


2.

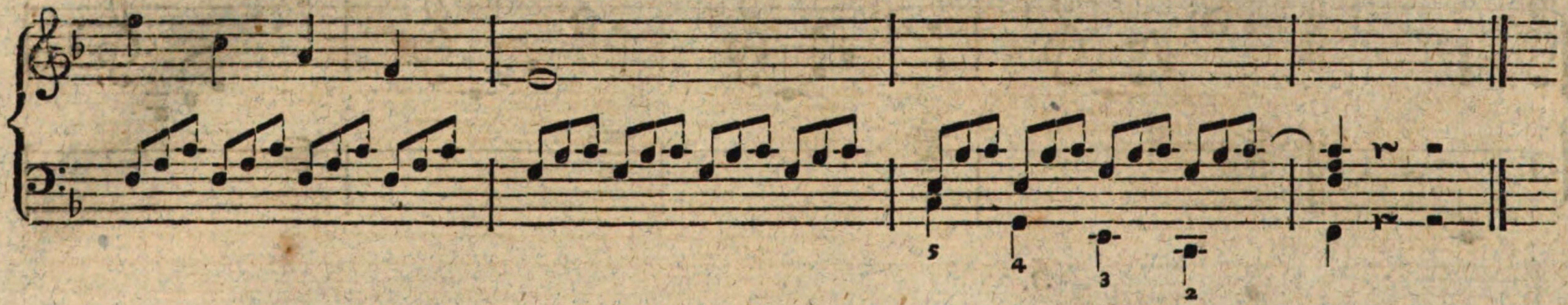



3.
4.
5.
6.

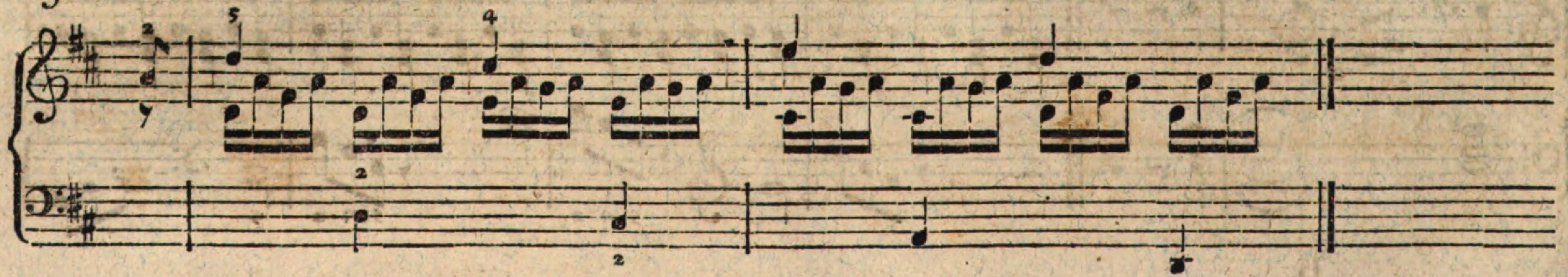
7.



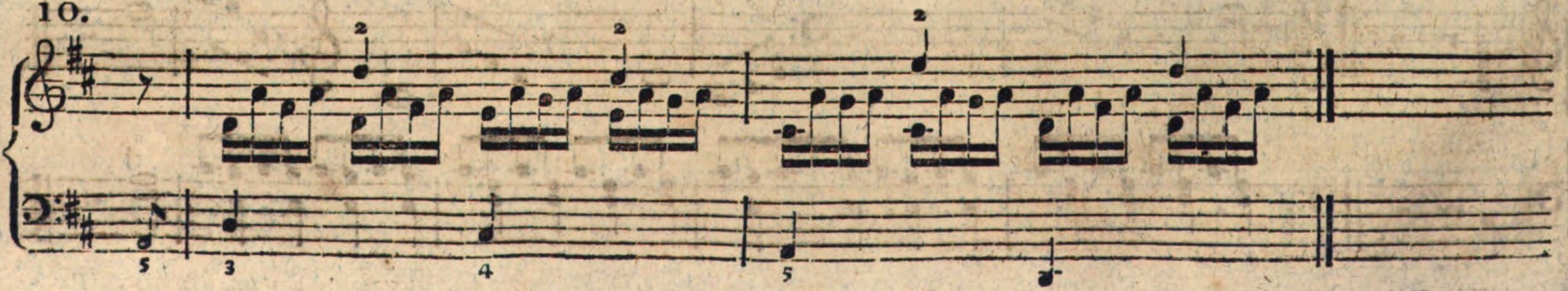
8.



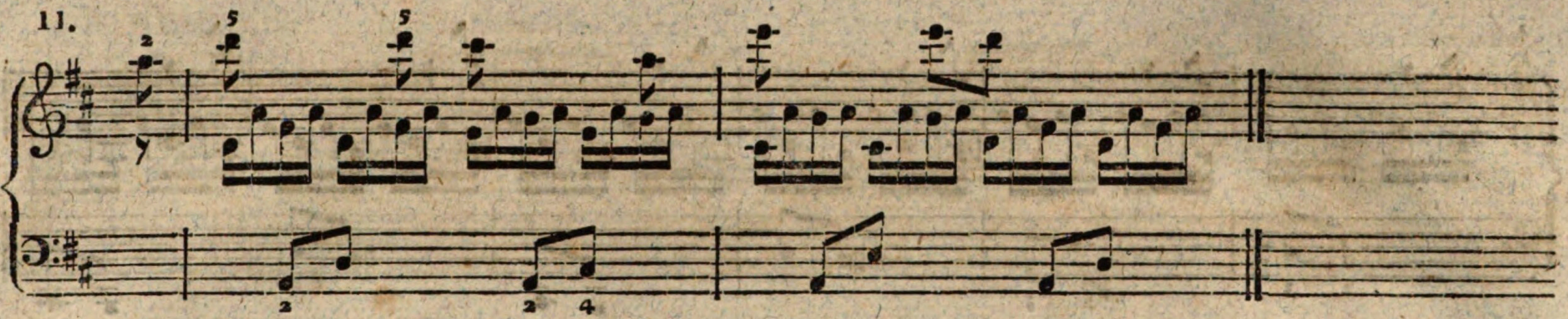
9.



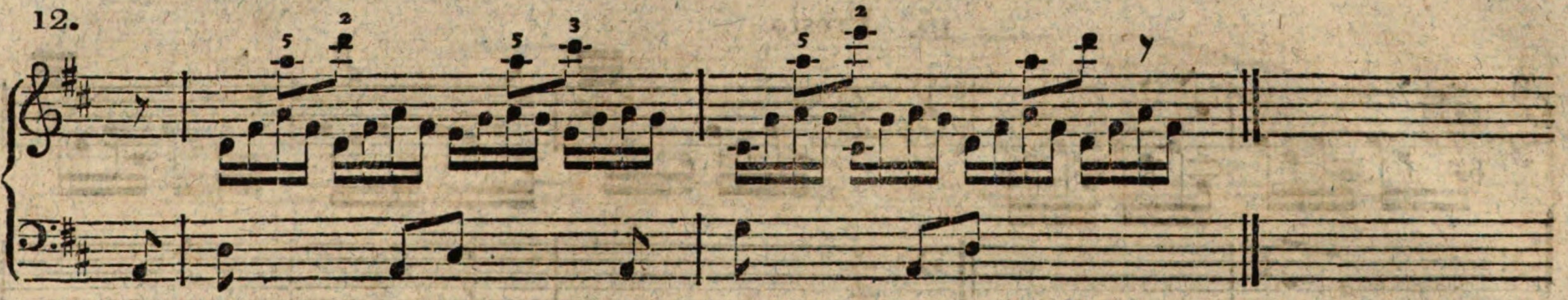
10.



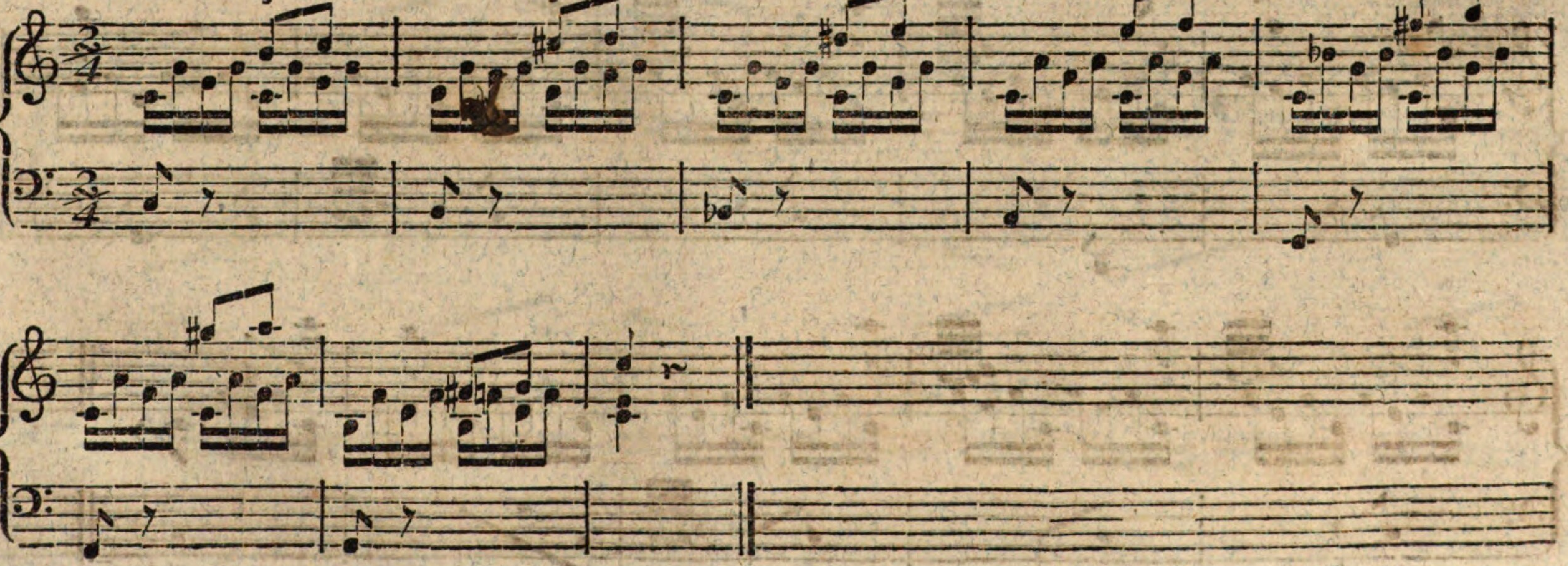
11.



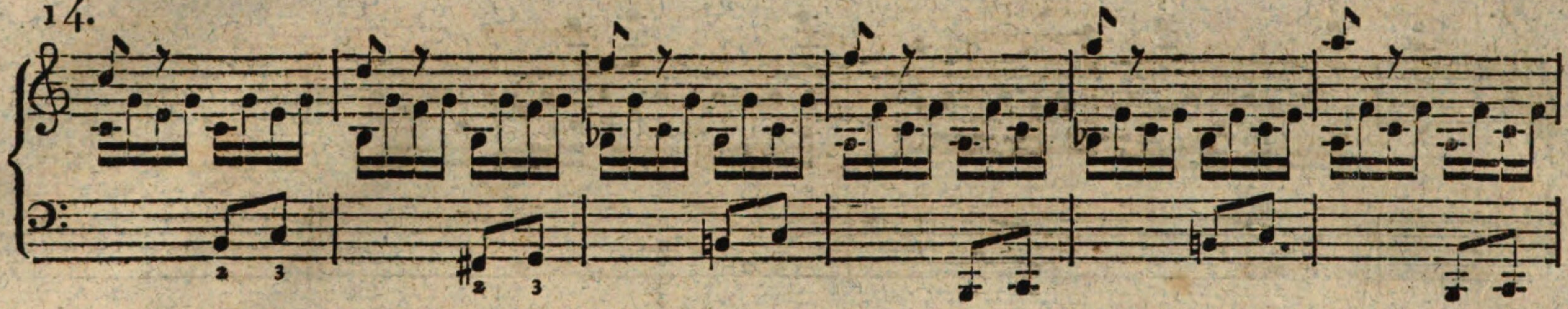
12.



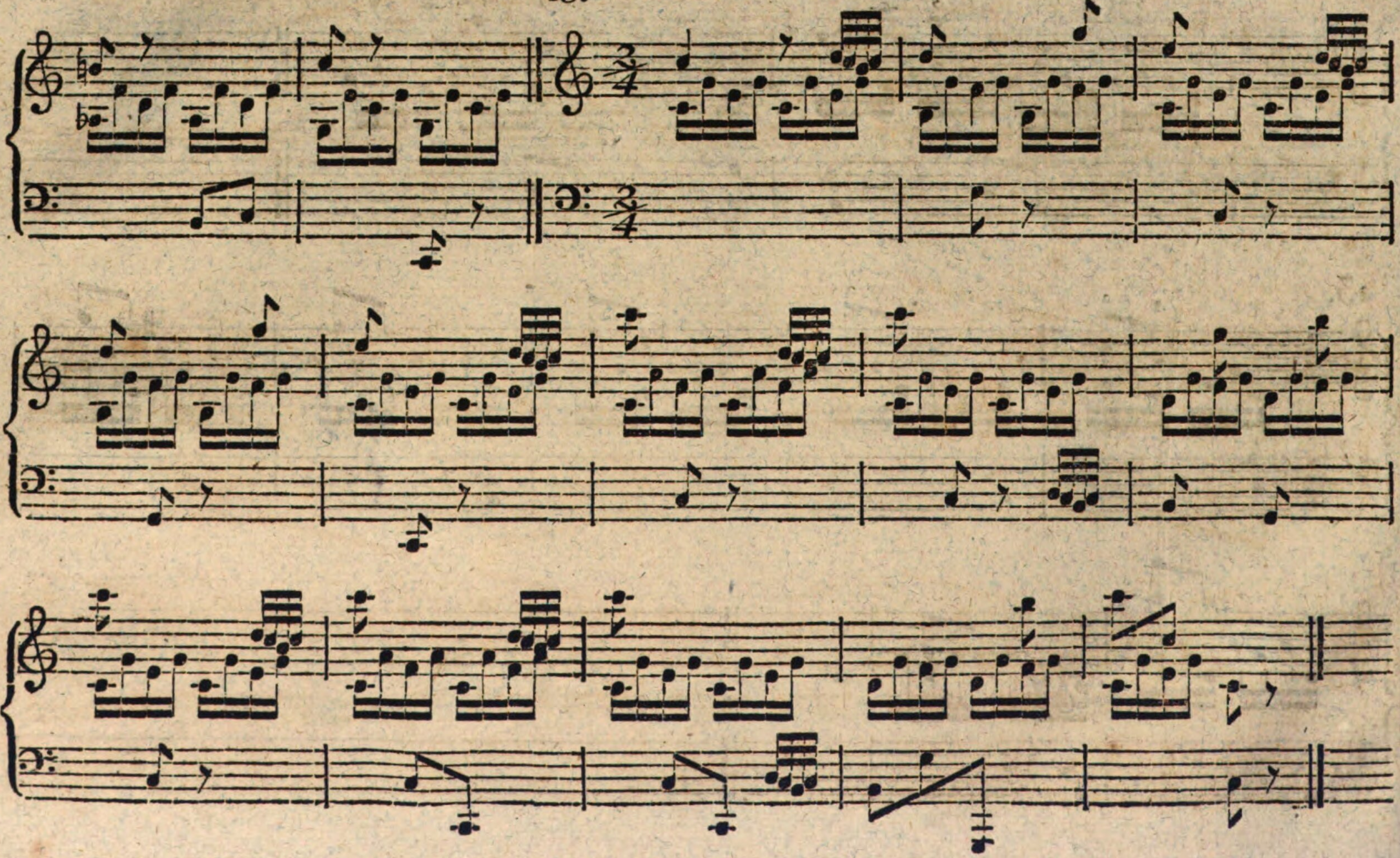
13.

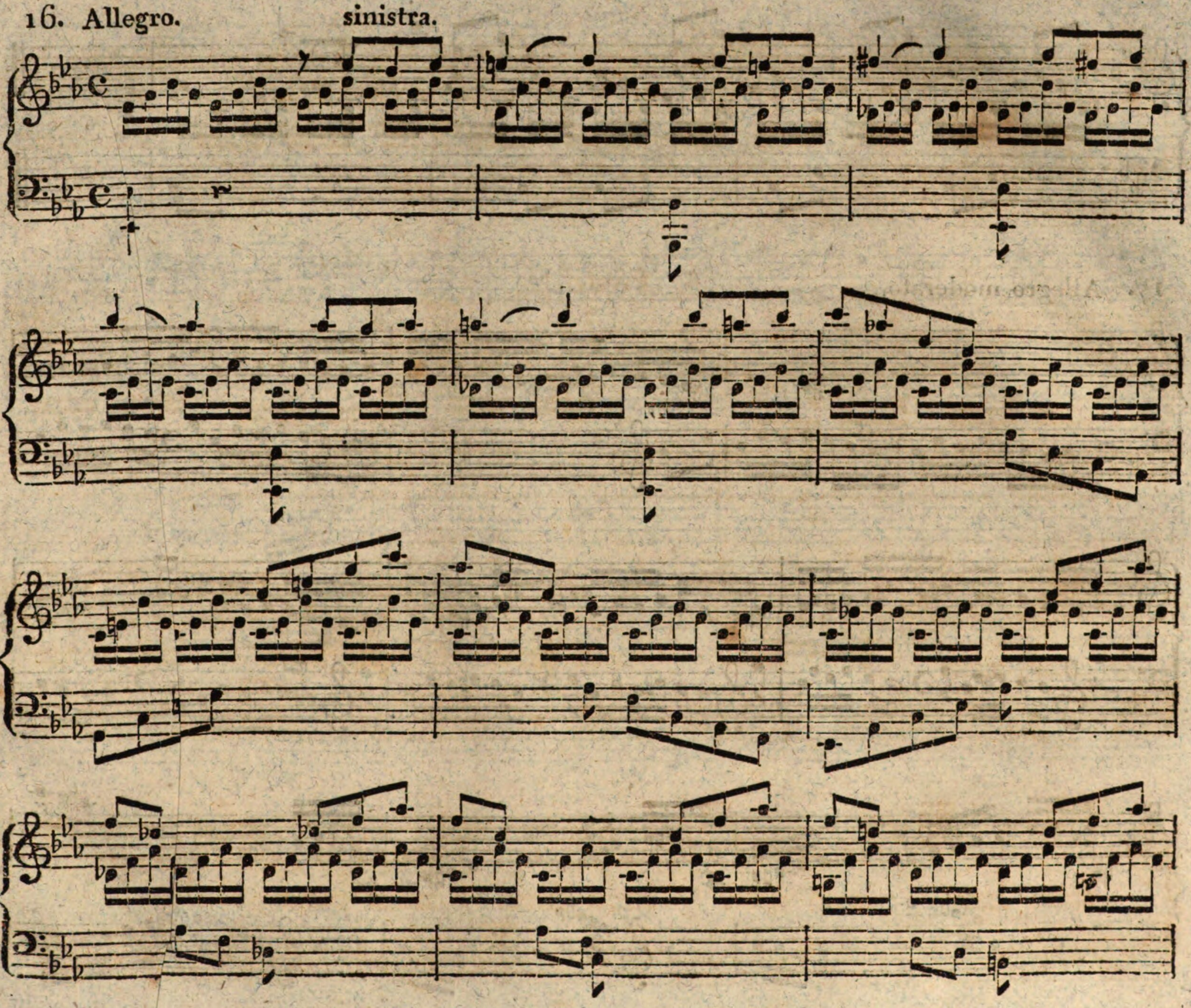


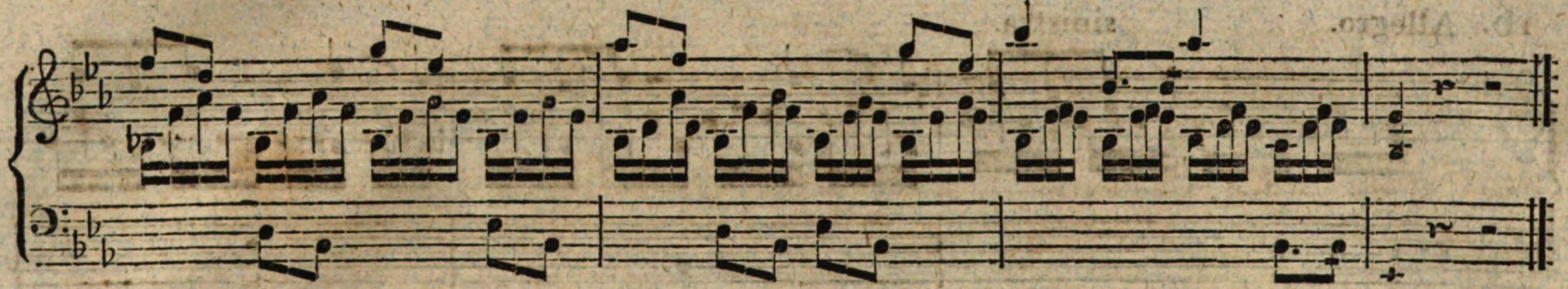
14.



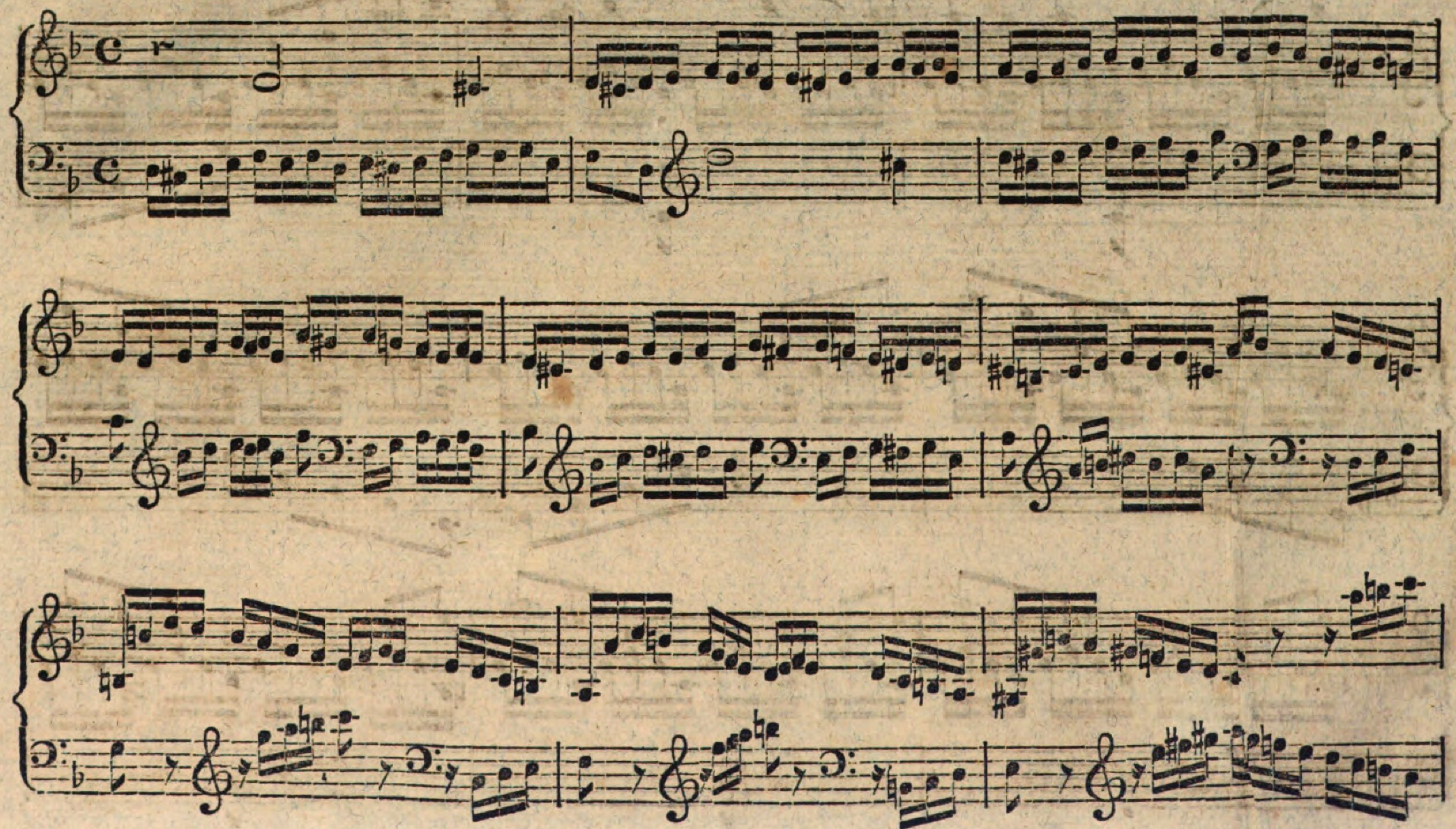
15. Presto.

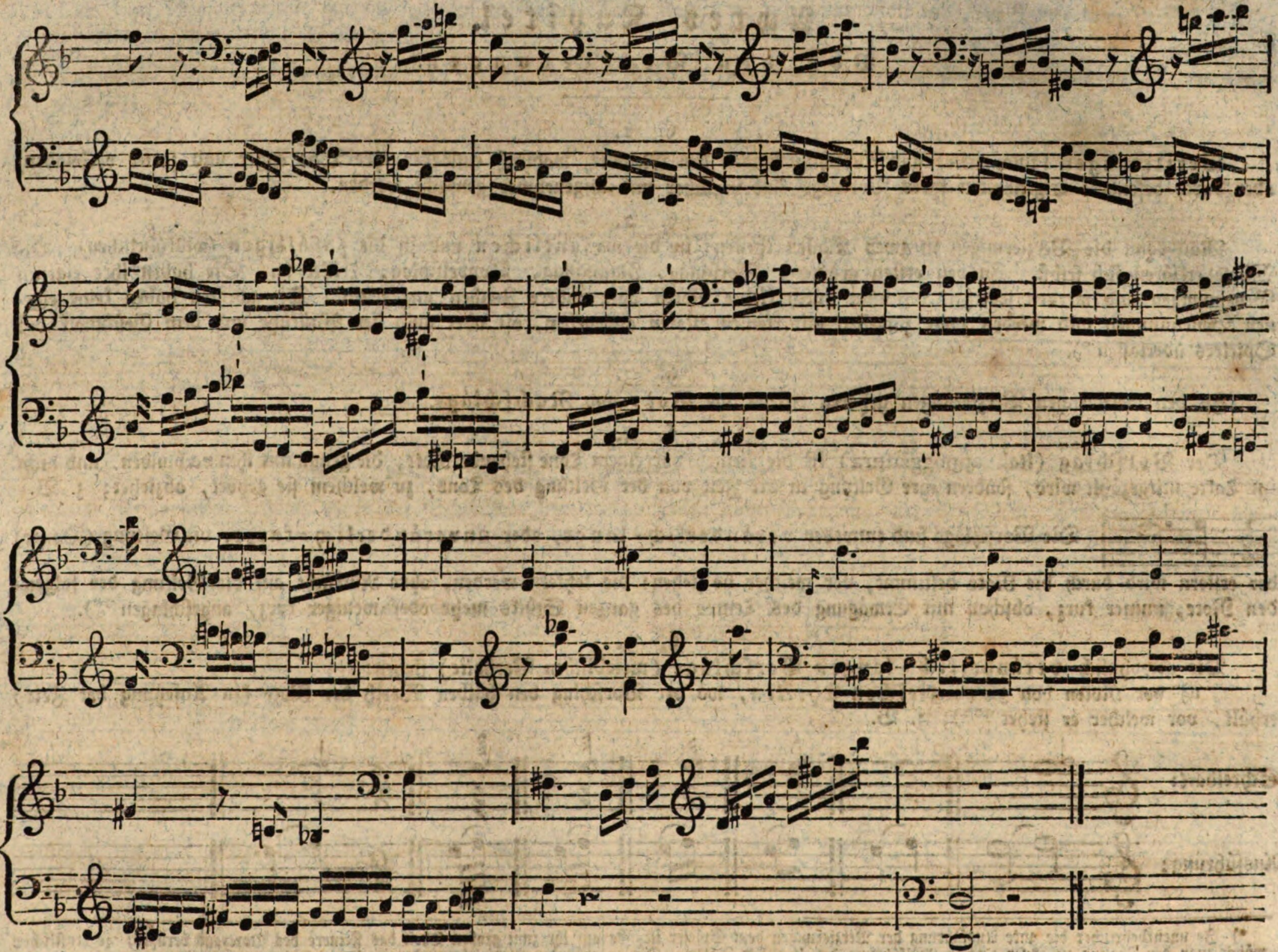



16. Allegro.
sinistra.



17. Allegro moderato.





Zur weitern Uebung im Abwechſeln, **Eingreifen** und **Ueberſchlagen** der Hände, dürften meine Capriccios, von denen fünf Sammlungen bey Peters in Leipzig erſchienen ſind, wohl zu empfehlen ſeyn.

A. E. M.

Achtes Kapitel.

Von den Verzierungen.

§. 1.

Verzierungen (Manieren) ſind Ausſchmückungen der Melodie, wodurch entweder ihre Töne enger und zarter verbunden, oder durch beſondere Eigenheiten ihres Vortrags eindrînglicher und angenehmer gemacht werden.

§. 2.

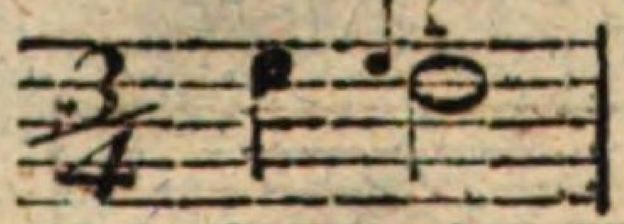
Man kann die Verzierungen in zwey Klaſſen theilen: in die **weſentlichen** und in die **zufälligen** (willkührlichen). Die Worte erklären ſich ſelbſt. Zu den erſten gehören: Vorſchlag, Nachſchlag, Doppelſchlag, Triller ꝛc. Sie haben ihre eigenen Benennungen und werden jederzeit beſtimmt durch kleine Noten oder andere Zeichen angegeben. Die zweyten haben keine eigenen Benennungen und werden zwar zuweilen mit kleinen Noten angegeben, oft aber auch der Willkühr und dem Geſchmack des Spielers überlaſſen *).

§. 3.

Zu den weſentlichen Verzierungen gehören erſtens die **Vor- und Nachſchläge**.

§. 4.

Der **Vorſchlag** (ital. appoggiatura) iſt die kleine, vor einem Tone ſtehende Note, die genau mit ihm verbunden, und nicht im Takte mitgezählt wird, ſondern ihre Geltung in der Zeit von der Geltung des Tons, zu welchem ſie gehört, abziehet; z. B.



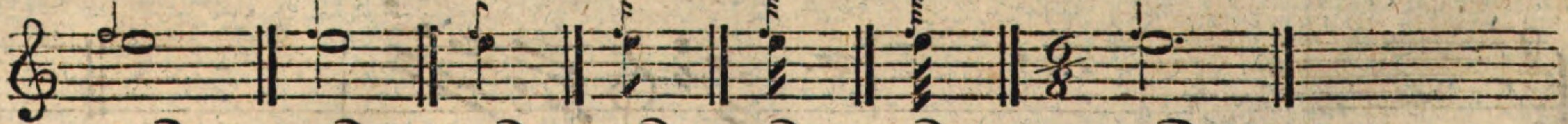
Die Vorſchläge ſind entweder **veränderlich-lange**, oder **unveränderlich-kurze**: die Geltung (Dauer) der erſtern wird durch die Note beſtimmt, vor welcher ſie ſtehen: die letztern werden, ohne Rückſicht auf die Geltung der folgenden Note, immer kurz, obſchon mit Erwägung des Tempo des ganzen Stücks mehr oder weniger kurz, angeſchlagen **).

§. 5.

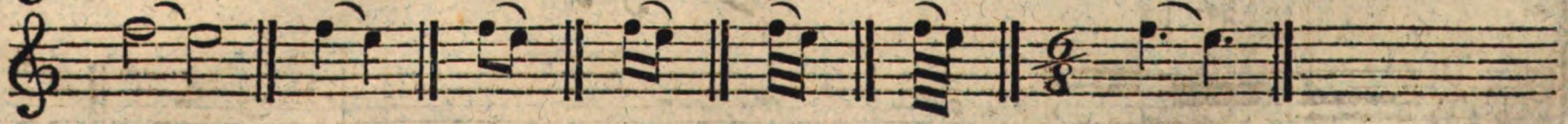
Die gewöhnlich **veränderlich-langen Vorſchläge** (melodiſchen Vorhalte) ſtehen:

a) vor Noten von **zwey gleichen Theilen**, wo der Vorſchlag den halben Werth der Note (in Anſehung der Zeit) erhält, vor welcher er **ſtehet** ***); z. B.

Schreibart:



Ausführung:



*) Je unentbehrlicher die gute Ausführung der Verzierungen dem Spieler iſt, da auf ihr zum großen Theil das Feinere des Vortrags beruhet: je ernſtlicher gewöhne man den Zögling zu dieſer **guten** Ausführung derſelben bey Zeiten. Die angehängten Beyſpiele werden ſie ihm erleichtern.

) Sehr treffend bemerkt der Recenſ. des Kochiſchen muſikal. Lexikons in der Allgem. muſikal. Zeitung, (6ter Jahrg., 3tes Stück,) daß man die Vorſchläge von beſtimmter Dauer beſſer **accentuirte Vorſchläge, oder **melodiſche Verhalte**, die kürzern, Vorſchläge ſchlechtweg, oder **accentuirende**, nennen würde.

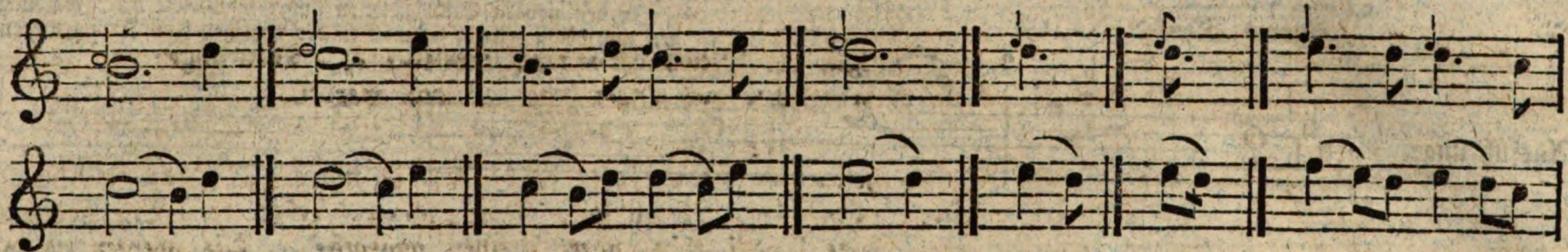
***) In Anſehung des Ausdrucks iſt zu merken, daß die Vorſchläge immer ein wenig ſtärker angeſchlagen werden, als die Noten, vor denen ſie ſtehen.

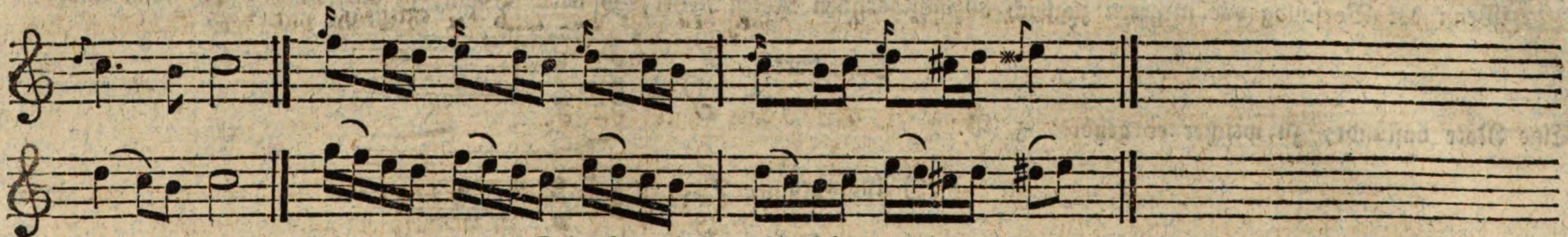
(Das letzte Beyſpiel findet nur im ſogenannten Tripel = Takte ſtatt, wo die halbe Note mit dem Punkt nicht in drey, ſondern in zwey gleiche Theile zerfällt).

b) vor Noten von **drey gleichen Theilen**, wo der Vorſchlag zwey Theile von dem Werth der Note erhält, vor welcher er ſtehet; z. B.

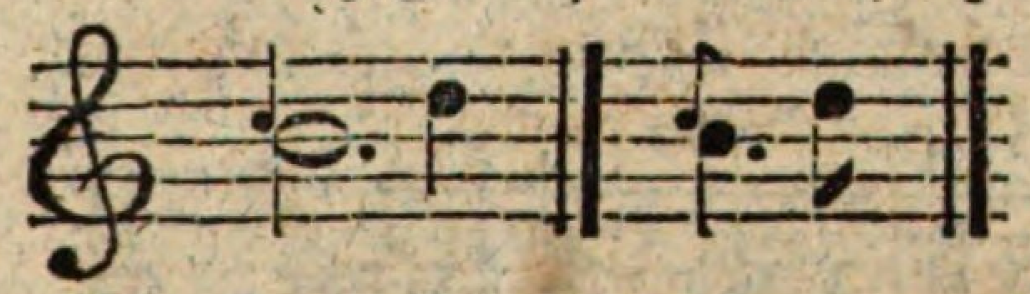
Schreibart:

Ausführung:



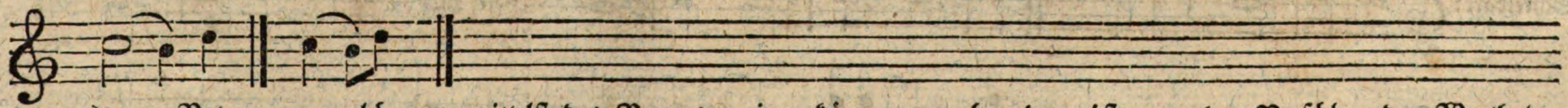


(Einige Komponiſten nehmen es in der Schreibart bey dieſen Fällen nicht ſo genau, als ſie ſollten, ſondern ſchreiben die Vorſchläge vor Noten von drey gleichen Theilen nur wie vor Noten von zweyen. Die Ausführung muß aber, wie hier angegeben, bleiben; z. B.



was doch geſchrieben ſeyn ſollte:

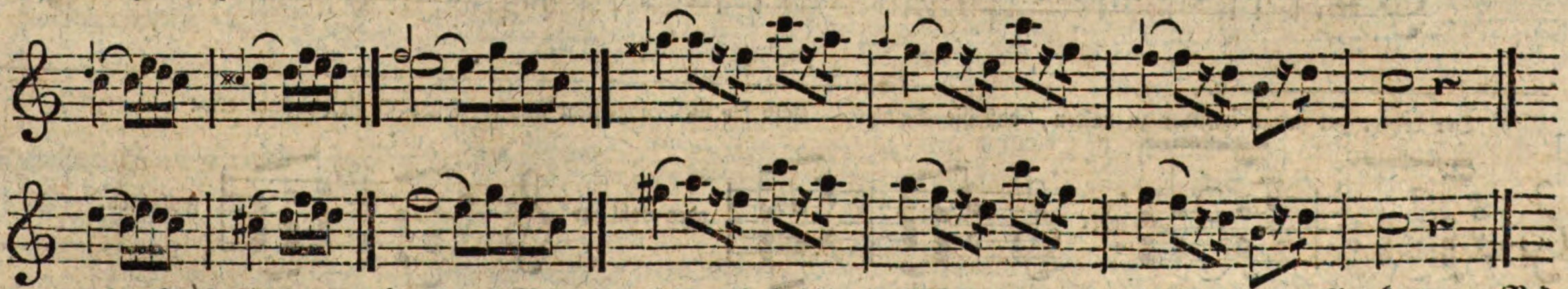
da es auszuführen iſt:



c) vor Noten, an welche, vermittelſt des Bogens, **eine kürzere gebunden iſt**, wo der Vorſchlag den Werth der ganzen erſten Note erhält; z. B.

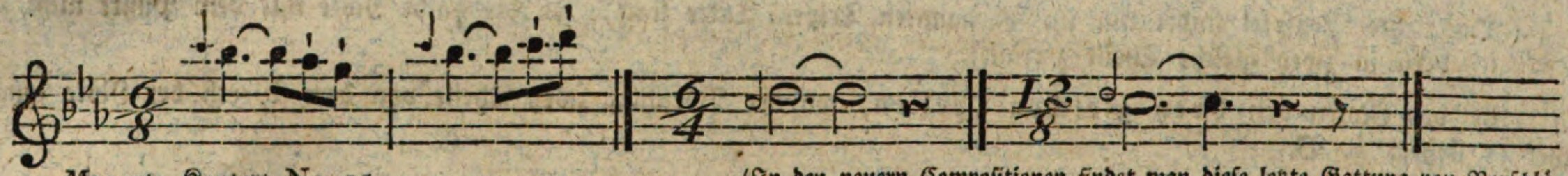
Schreibart:

Ausführung:



(Iſt die erſte der durch den Bogen verbundenen Noten punktirt: ſo erhält der Vorſchlag auch den Werth des Punktes; z. B.)

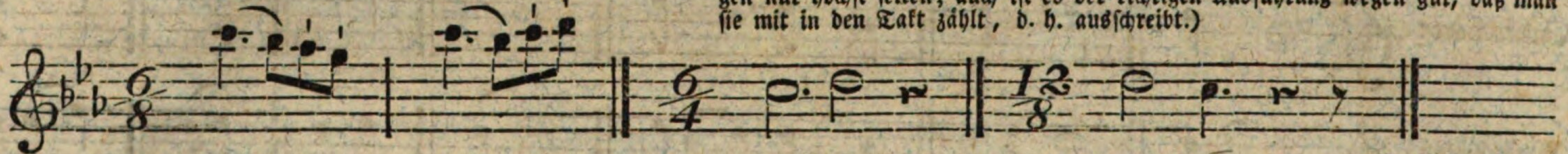
Schreibart:



Mozart, Konzert No. 15.

(In den neuern Compoſitionen findet man dieſe letzte Gattung von Vorſchlägen nur höchſt ſelten; auch iſt es der richtigen Ausführung wegen gut, daß man ſie mit in den Takt zählt, d. h. ausſchreibt.)

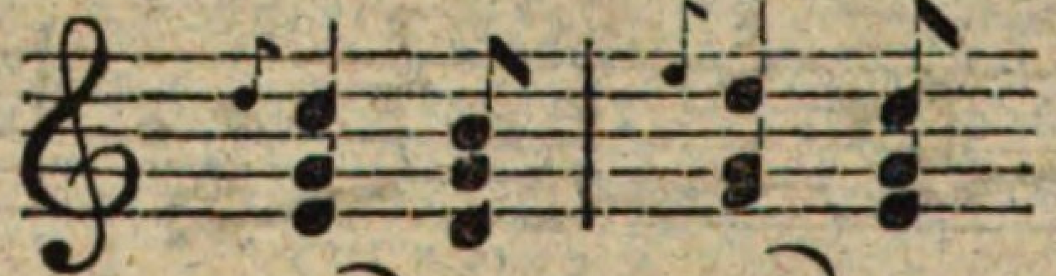
Ausführung:



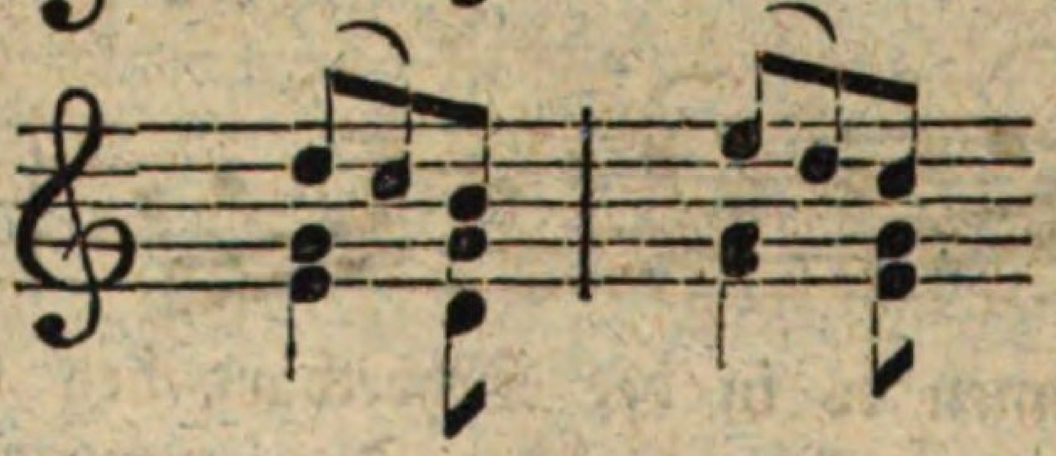
§. 6.

Wenn der Vorſchlag vor mehrern zugleich anzuſchlagenden Noten ſtehet, ſo wird er ganz ſo ausgeführt, als wenn nur die Eine Note daſtünde, zu welcher er gehört; z. B.

Schreibart:



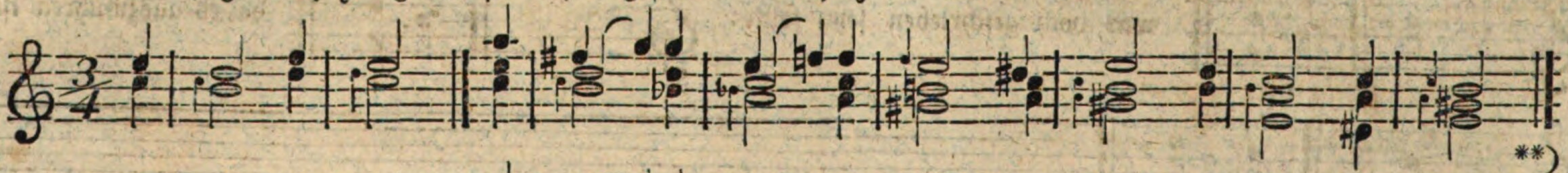
*) Ausführung:



§. 7.

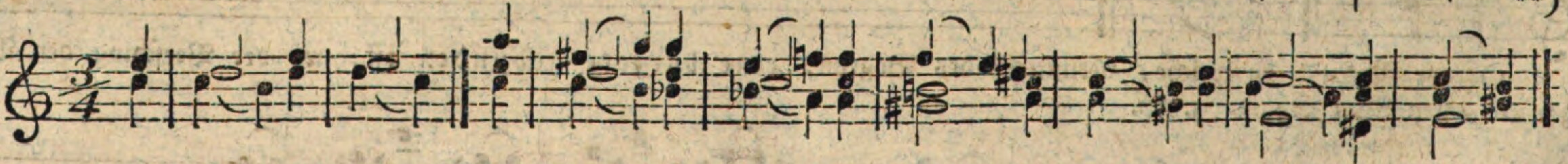
Wenn der Vorſchlag ſich auf eine Note in der Mitte oder auf eine untere beziehet, ſo pflegt man ſeine Note herunter zu ſchwänzen, damit die richtige Ausführung um ſo leichter gefunden werde; z. B.

Schreibart:

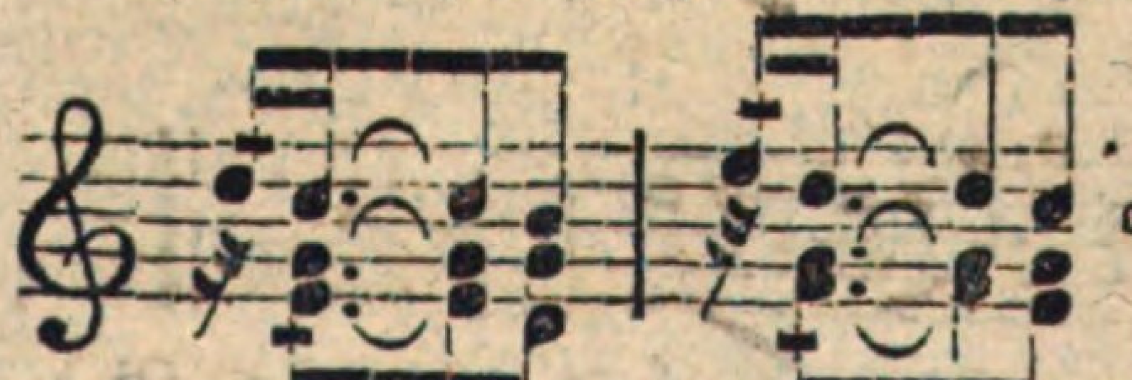


**)

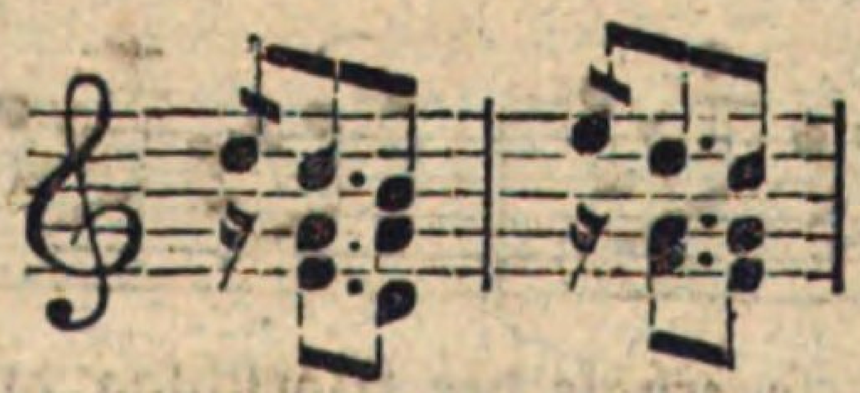
Ausführ.:



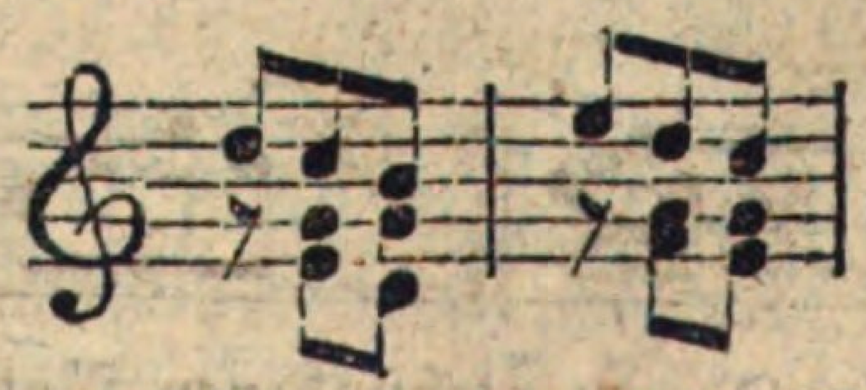
*) Der Lehrer hat genau darüber zu halten, daß die Schüler — wozu die meiſten geneigt ſind — ſolche Beyſpiele nicht etwa



oder



oder wohl gar

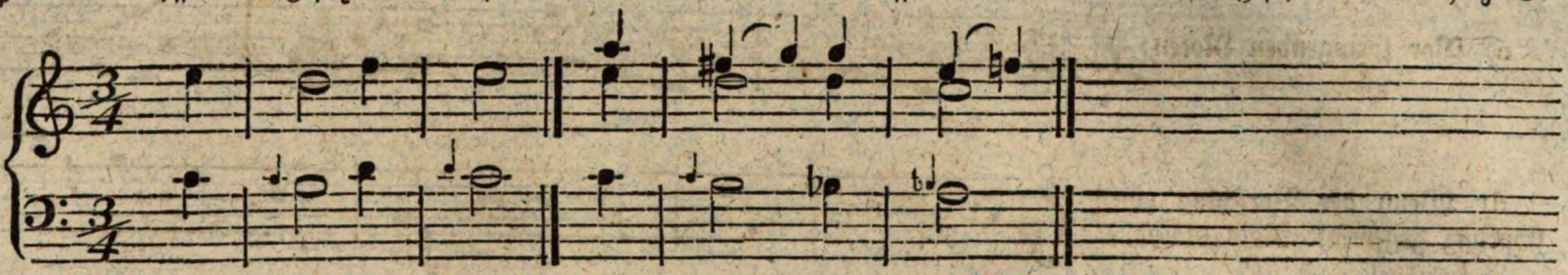


ausführen.

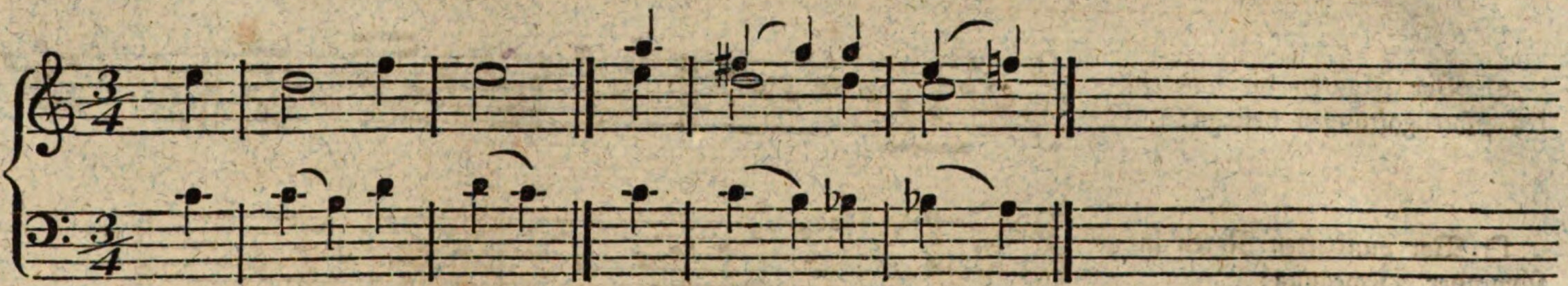
**) So richtig auch dieſe Schreibart iſt, ſo iſt ſie doch beſchwerlich zu leſen, und daher der Ausführung auf der zweyten Zeile nachzuſetzen.

Eben ſo müßte dies Beyſpiel ausgeführt werden, wenn die untere Stimme deſſelben eine Oktave tiefer geſchrieben wäre; z. B.

Schreibart:



Ausführung:



(Fälle dieſer Art kommen beſonders in kontrapunktiſchen Sätzen vor).

§. 8.

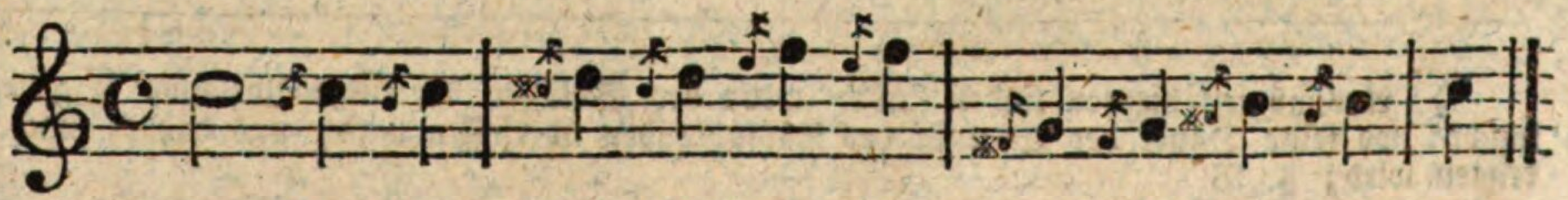
Unveränderlich = kurz werden diejenigen Vorſchläge genannt, die äußerſt kurz vor der Note, vor welcher ſie ſtehen, angeſchlagen werden, und ihr deshalb nur ſehr wenig von ihrer Dauer entziehen. Er wird geſchrieben als Achtel, oder öfter als Sechzehntheil, wodurch noch ein kurzer Queerſtrich gehet; z. B.

§. 9.

Der kurze Vorſchlag findet in der Regel ſtatt:

a) Zu Anfange eines Stücks:

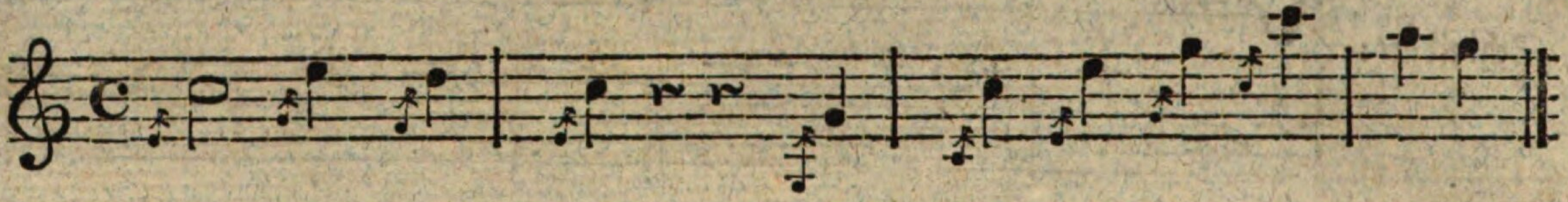
b) Vor mehrmal nach einander anzuſchlagenden Noten:



*) Bekanntlich herrſcht in der Schreibart der Vorſchläge noch viel Unbeſtimmtheit. Viele Komponiſten ſchreiben kurze Vorſchläge, wo offenbar lange ſtehen ſollten, und umgekehrt. Man ſollte ſich genau nach der hier angegebenen und von den genauern Komponiſten angenommenen Schreibart richten. — Uebrigens wirft der kurze Vorſchlag auf die Note, vor welcher er ſtehet, einen ſchärfern Accent.

c) Vor ſpringenden Noten:

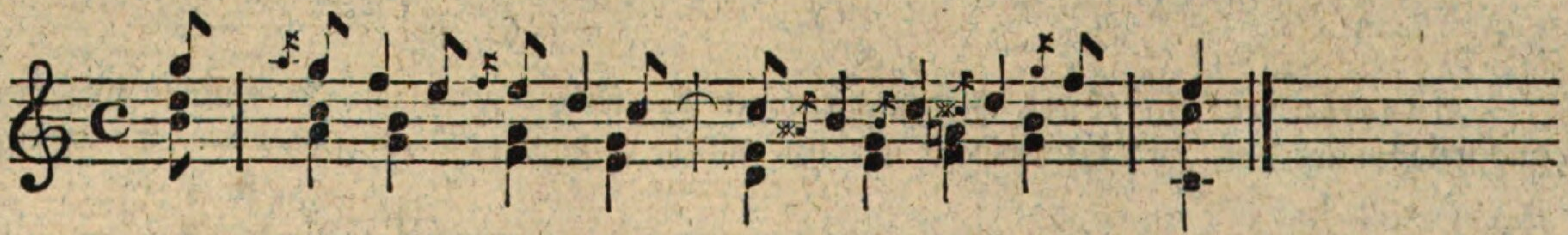
d) Wenn der Vorſchlag einen Sprung gegen die Note macht*):



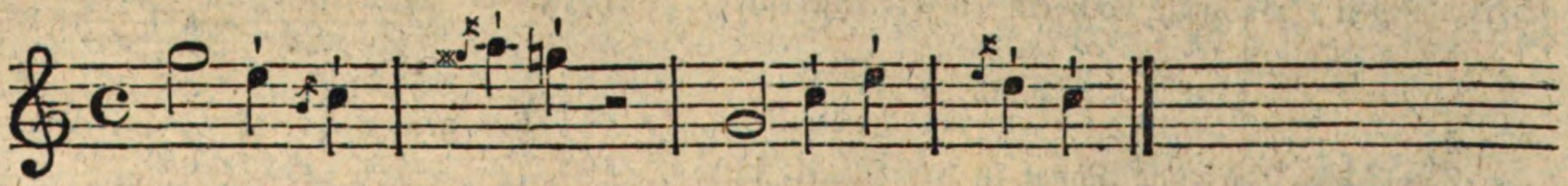
e) Vor Figuren die aus einerley Notengattungen beſtehn:

f) Vor punktirten Noten in geſchwinder Bewegung:

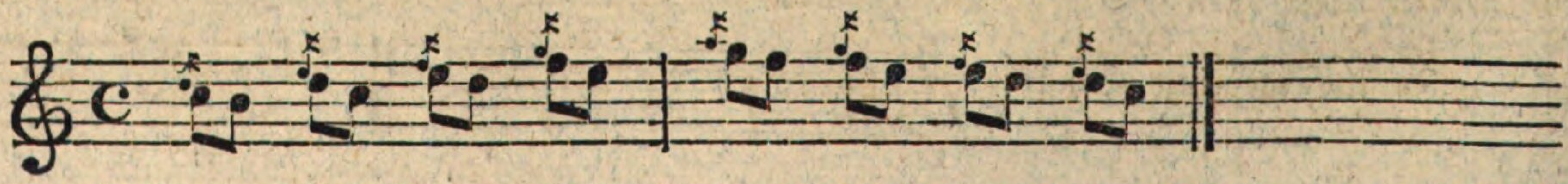
g) Vor ſynkopirten Noten (Rükkungen):



h) Vor Noten, die kurz abgeſtoßen werden:

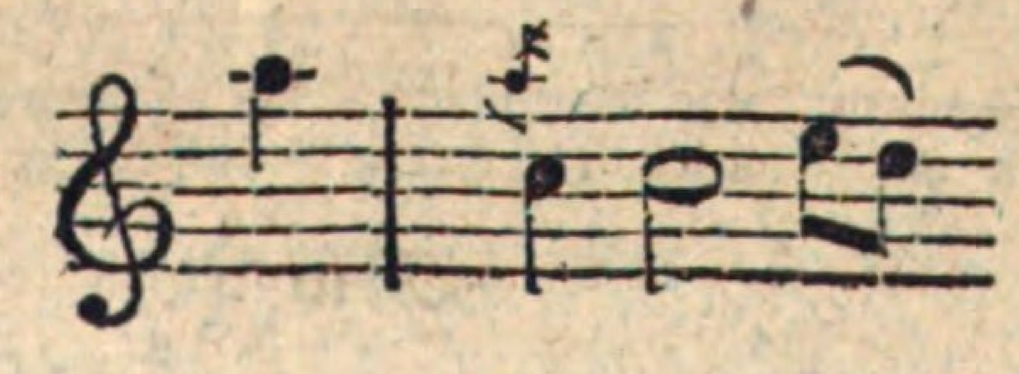


i) Vor zweygliedrigen Figuren:



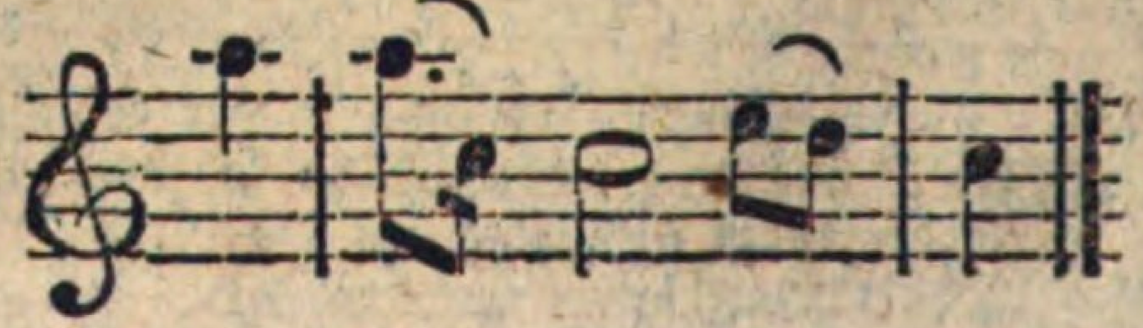
*) Ausnahmen hiervon finden ſtatt, wenn bey Schlüſſen der kurze Vorſchlag ſo geſtellt iſt, daß er von oben herunter einen Sprung (gewöhnlich eine Sexte) macht; wo ſeine Dauer der Willkühr des Ausführenden überlaſſen wird, und daher, nach Befinden des zum ganzen Stück paſſenden Ausdrucks, verſchieden vorgetragen wird; z. B.

Schreibart:

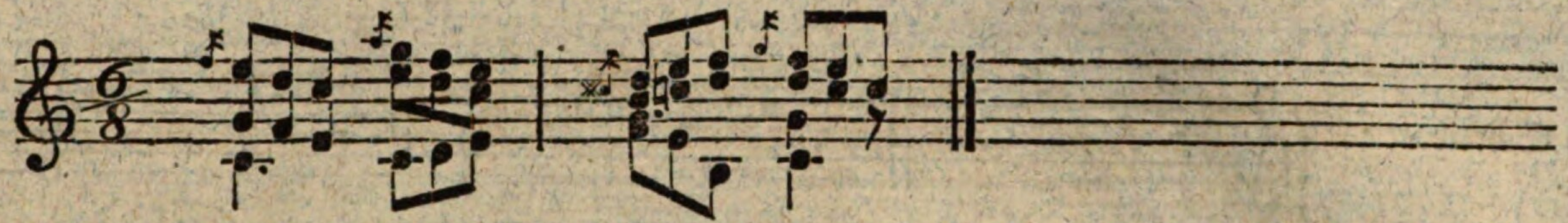


Ausführung:

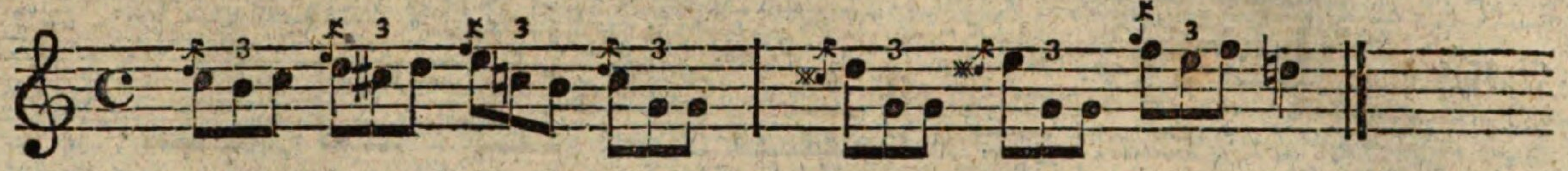
oder auch:



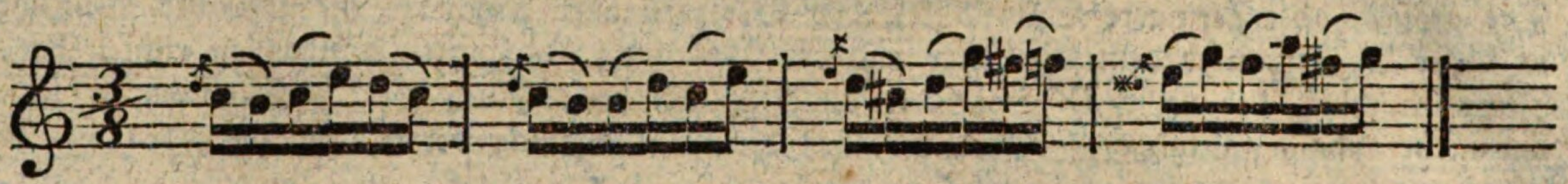
k) Vor dreygliedrigen Figuren:



l) Vor allen Triolen:



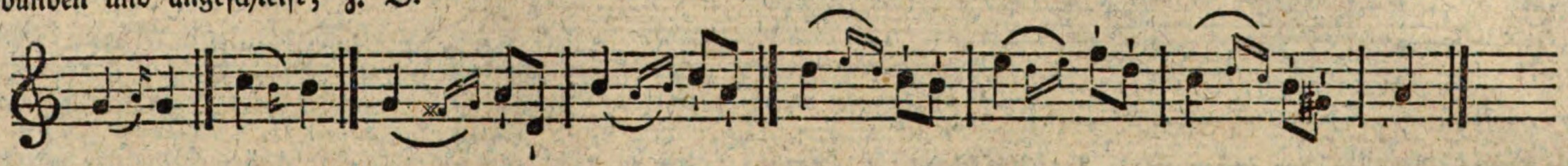
m) Vor ſechsgliedrigen Figuren:



§. 10.

Nachſchläge nennet man, im Gegenſatz der Vorſchläge, die kleinen Noten, die (als durchgehende) den Hauptnoten angehängt werden, und ihre Dauer jenen entziehen. Sie werden an die vorhergehende, wie die Vorſchläge an die nachfolgende Note enge gebunden und angeſchleift; z. B.

Schreibart:

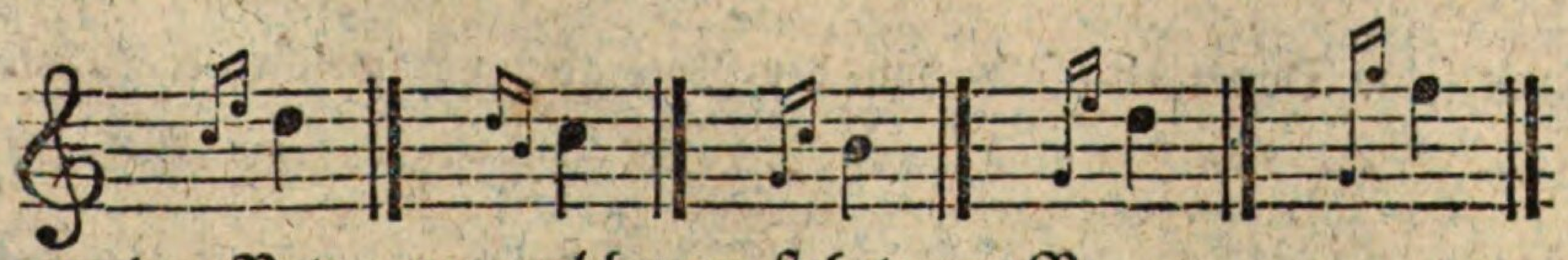


Ausführung:

Dies Beyſpiel zeigt auch (bey: Schreibart,) daß man, um den Nachſchlag genauer vom Vorſchlag zu unterſcheiden, ihn mit dem Bogen an die Note zu ſchließen pflegt, zu welcher er gehört. Da aber, bey ſchneller Ueberſicht, dennoch Verwechſelung entſtehen kann, ſo ſchreibt man jetzt faſt allgemein (ausgenommen beym Triller) die Nachſchläge in große Noten aus, (wie im obigen Beyſpiele, bey: Ausführung). Uebrigens werden die Nachſchläge überall etwas ſchwächer vorgetragen, als die Hauptnote, zu welcher ſie gehören; indem ſie jederzeit auf ein ſogenanntes ſchlechtes Taktglied fallen.

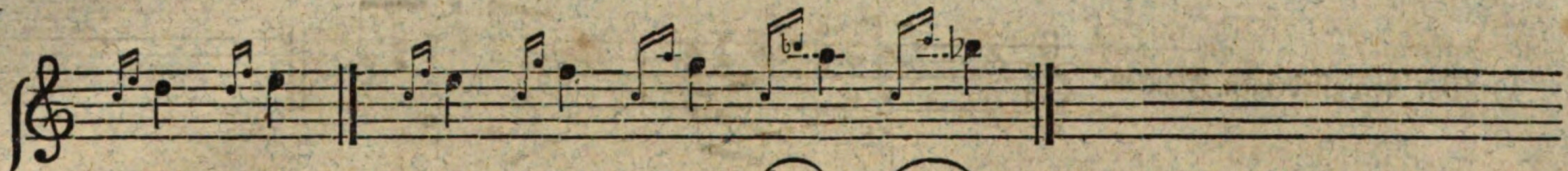
§. 11.

Zu den weſentlichen Verzierungen gehört zweytens der Anſchlag (Doppelvorſchlag). Er beſtehet aus zwey einer großen vorgeſetzten kleinern Noten, deren eine allezeit höher, die andere tiefer iſt, als die Hauptnote, zu welcher der Anſchlag gehört; z. B.

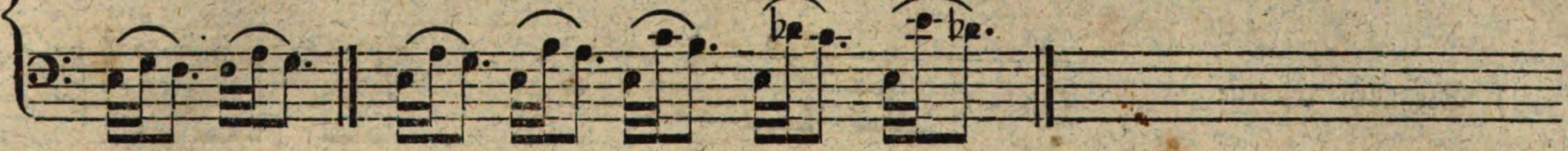


Er erhält übrigens, wie der einfache Vorſchlag, ſeine Geltung von der Note, vor welcher er ſtehet; z. B.

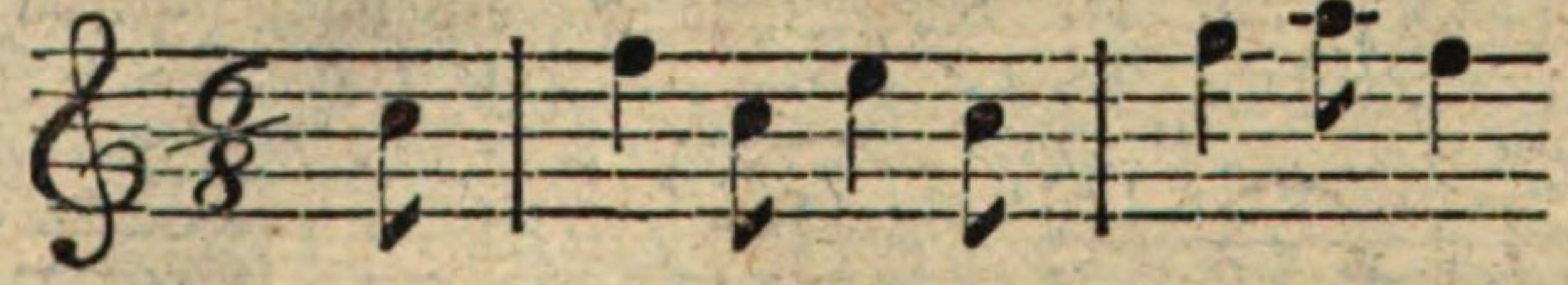
Schreibart:



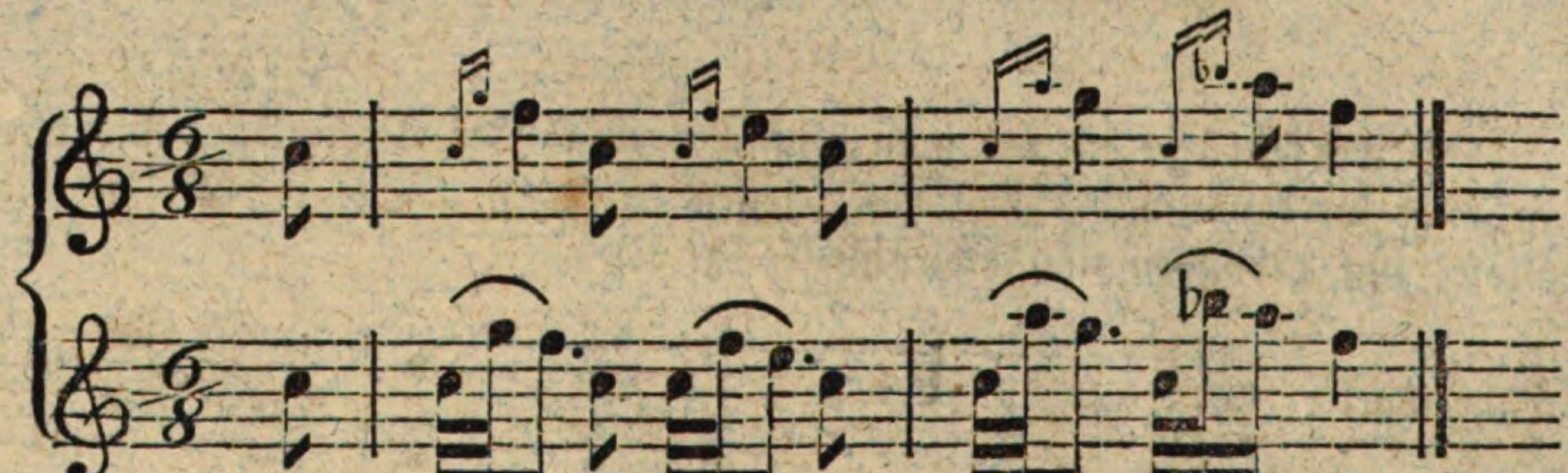
Ausführung:



Die größere oder geringere Schnelligkeit des Vortrags aller Anſchläge iſt mehr der Willkühr des Spielers überlaſſen, der ſich, in dieſer Abſicht, nach dem Charakter und der Bewegung des ganzen Stücks zu richten hat, wo dieſe Verzierungen vorkommen. Jener Anſchlag, der mehr als eine Terz umfaßt, findet gewöhnlich bey Wiederholung Einer oder ſehr ähnlicher Noten ſtatt, die, um mehr Mannigfaltigkeit zu bekommen, bey der Wiederholung verziert werden ſollen; z. B. der Satz:

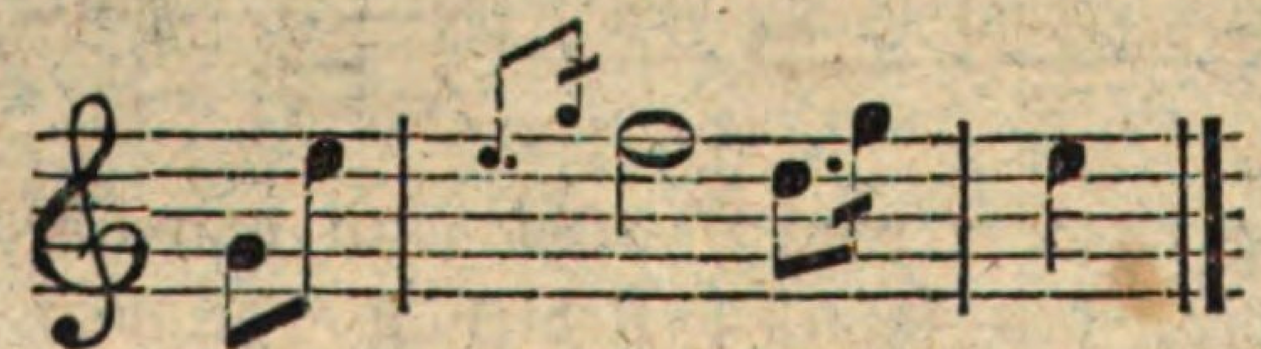


verziert:

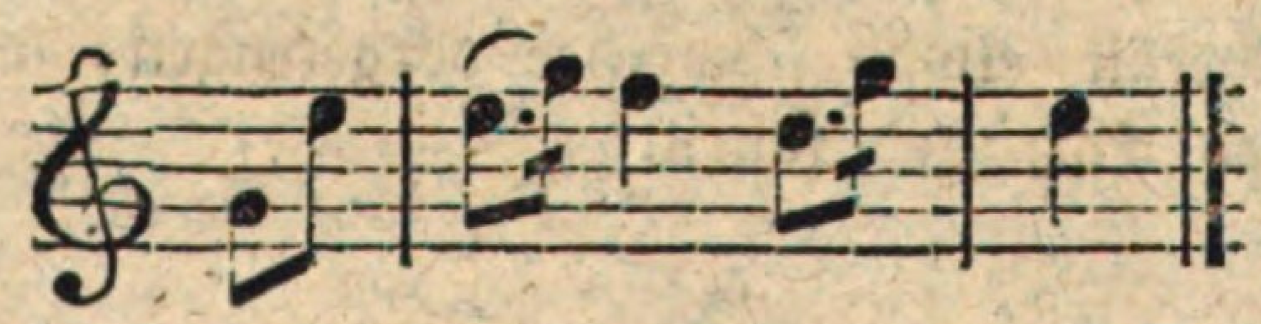


Stehet aber bey der erſten Note des Anſchlags ein Punkt, ſo iſt er nicht mehr der Willkühr des Spielers überlaſſen, ſondern dem Takte gemäß, und wie ein veränderlich-langer Vorſchlag zu behandeln; z. B.

Schreibart:

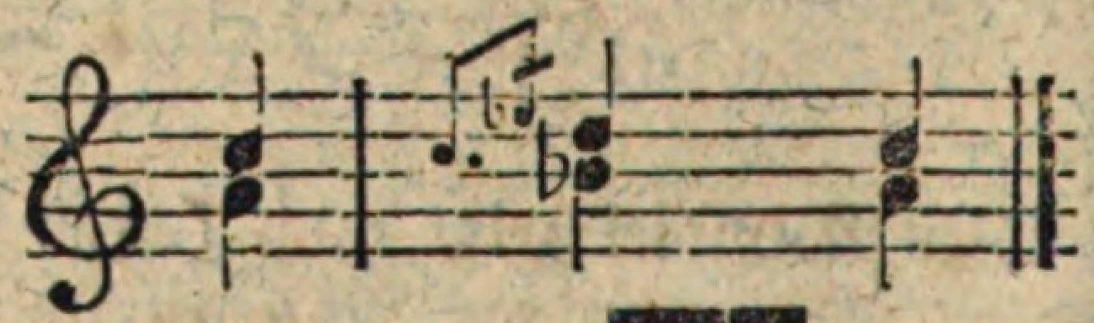


Ausführung:

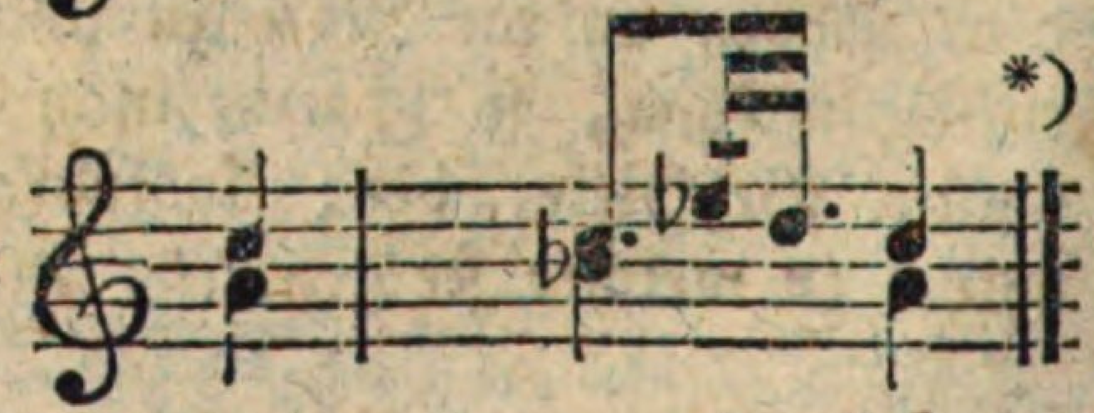


oder bey mehrſtimmigen Sätzen:

Schreibart:



Ausführung:



§. 12.

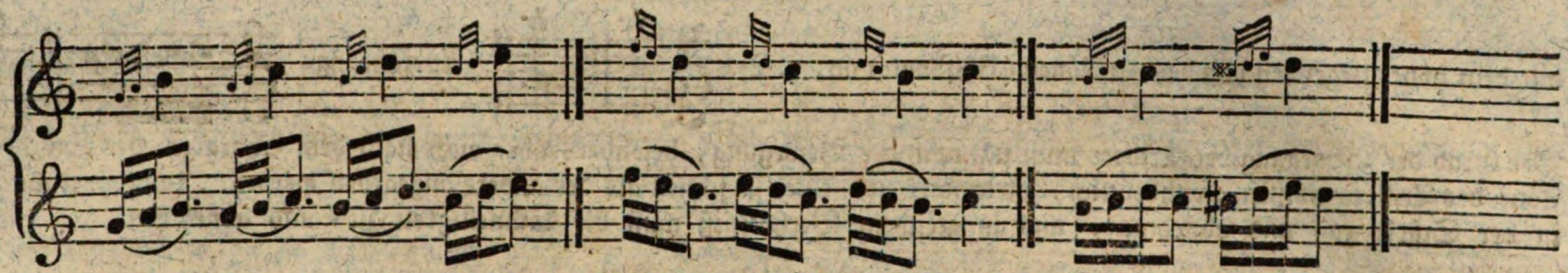
Zu den weſentlichen Verzierungen gehört drittens der Schleifer. Er beſtehet aus zwey oder drey ſtufenweis folgenden Vorſchlägen —

und nimmt ſeine Dauer ebenfalls von der Note ab, vor welcher er ſtehet. Er wird auf- und abſteigend gebraucht; z. B.

*) Daß dieſe Art der Bezeichnung des Anſchlags dem guten Vortrage mehr geſchadet als genutzt habe, iſt wohl außer allem Zweifel.

Schreibart:

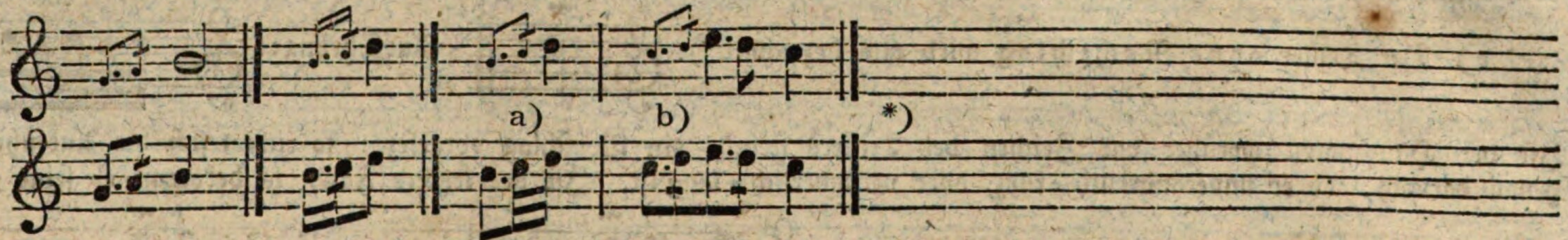
Ausführung:



Ob er mehr oder weniger geſchwind vorzutragen ſey, iſt auch bey ihm der Willkühr des Spielers überlaſſen, der ſich nach dem Charakter und der Bewegung des ganzen Stücks zu richten hat. In Stücken von ſanftem Charakter kam ehedem auch der Schleifer mit einer punktirten Note vor, der dann, wie der ähnliche Anſchlag, nach dem Takt und nicht willkührlich vorgetragen wurde; z. B.

Schreibart:

Ausführung:

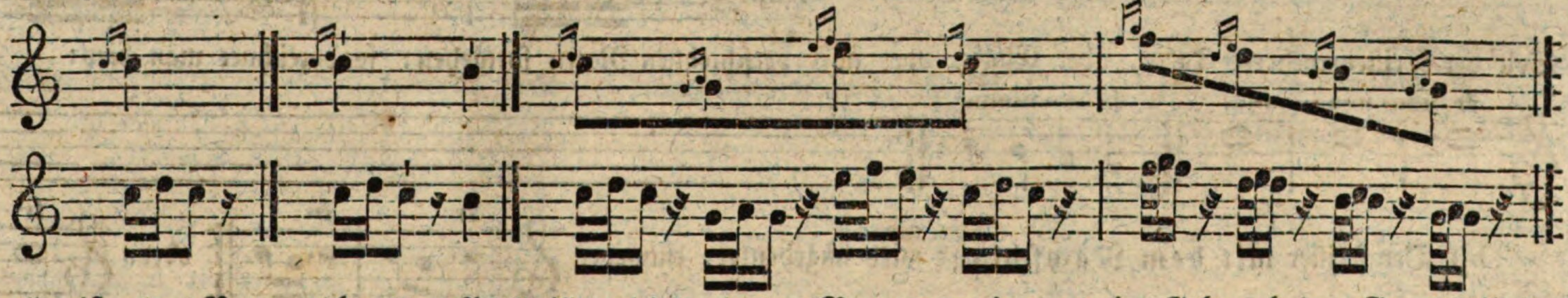


§. 13.

Der Schneller beſtehet ebenfalls aus zwey kleinen Noten, deren erſte mit der Hauptnote, zu welcher er gehört, auf Einer Stelle ſtehet, die zweyte aber einen Ton höher. Er wird allezeit ſchnell vorgetragen, beſonders iſt ſein zweyter Ton ſo kurz als möglich anzuſchlagen (anzuſchnellen); z. B.

Schreibart:

Ausführung:



(Der Schneller iſt, den Noten nach, dem Pralltriller gleich; in der Bewegung aber und im Gebrauch das Gegentheil von dem Mordenten).

§. 14.

Weſentliche Verzierungen, die nicht durch Noten, ſondern durch andere Zeichen angedeutet werden, ſind: der Triller, der Pralltriller, der Mordent, das Battement, der Doppelſchlag und die Bebung.

§. 15.

Der Triller (ital. Trillo) iſt die öftere, geſchwinde Abwechſelung zweyer neben einander liegenden Töne. Je nachdem es die Tonart des Stücks verlangt, und dieſe Töne um einen ganzen oder halben Ton (große oder kleine Sekunde) von einander entfernet ſind, umfaſſet auch der Triller eine große oder kleine Sekunde. Sein Zeichen iſt *tr* (in einzelnen Fällen ⁓), ſeine Ausführung fängt allezeit

*) Die Schreibart bey a) und b) dürfte wohl ſelten richtig ausgeführt werden. Heut zu Tage bedienet man ſich ihrer auch nicht mehr.

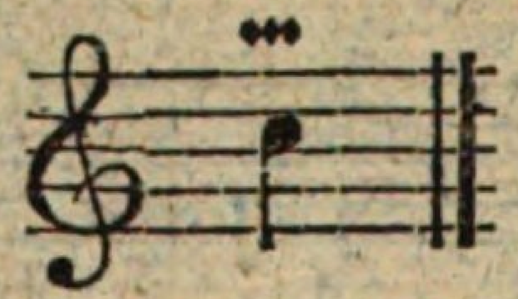
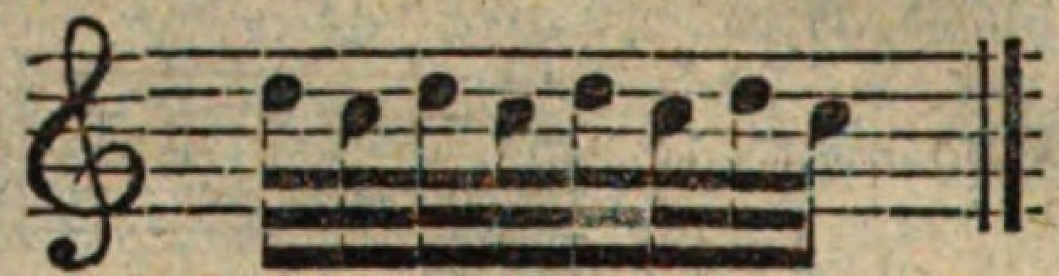
mit dem höher liegenden von beyden Tönen (Hülfsnote) an; z. B.

Ausführung:

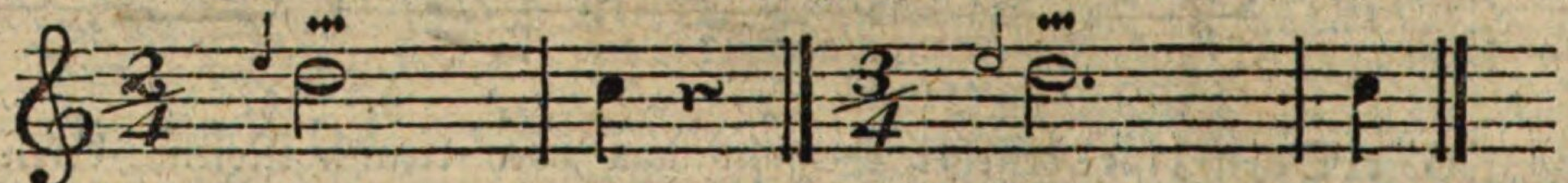
Der Grad der Bewegung des Trillers muß ſich nach der Bewegung, beſonders aber auch nach dem Charakter des Stücks richten. Die Töne des Trillers müſſen gleichdeutlich, gleichſtark und einer ſo ſchnell als der andere angegeben werden. Langdauernde Triller müſſen in der Stärke zu- und abnehmen, und in gleichem Verhältniß muß die Schnelligkeit zu- und abnehmen.

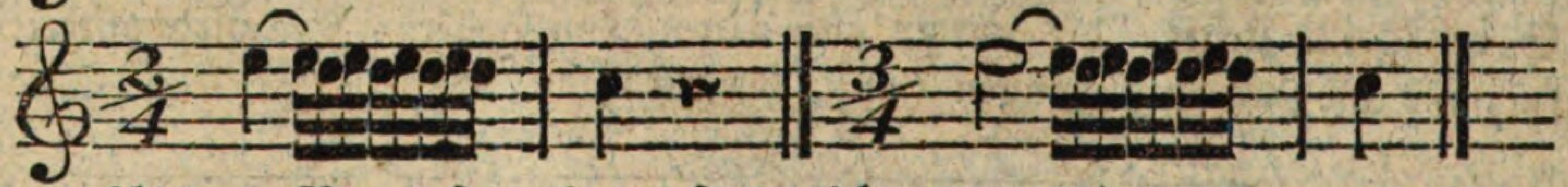
§. 16.

Der Triller wird auf verſchiedene Weiſe gebraucht: a) ohne Nachſchlag, b) mit dem Nachſchlage, c) mit dem Zuſatz von unten, d) mit dem Zuſatz von oben.

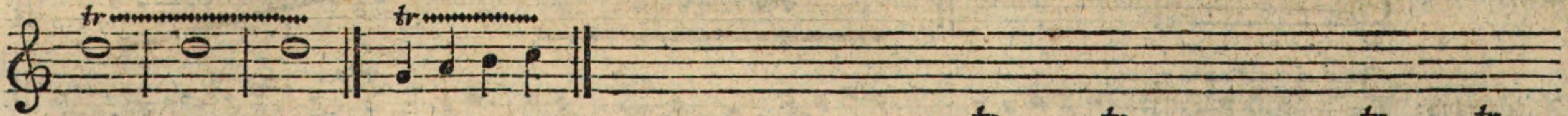
a) Der Triller ohne Nachſchlag wird alſo bezeichnet *):  Ausführung: 

Iſt der Hauptnote, worüber das Zeichen des Trillers ſtehet, ein Vorſchlag vorgeſetzt: ſo richtet ſich die Ausführung deſſelben genau darnach, ob er unveränderlich-kurz, oder veränderlich-lang iſt. Iſt der letztere Fall, ſo bekömmt er ſeine ganze Dauer, wie vor einer Note ohne Triller; z. B.

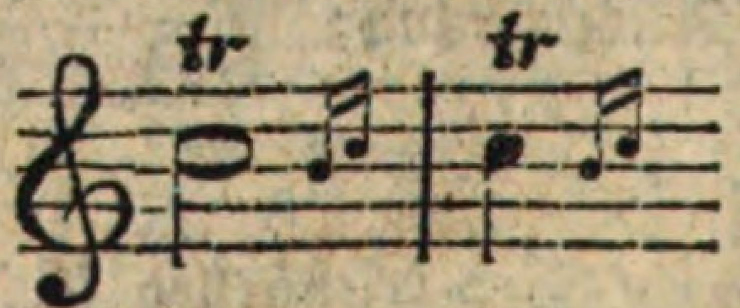
Schreibart: 

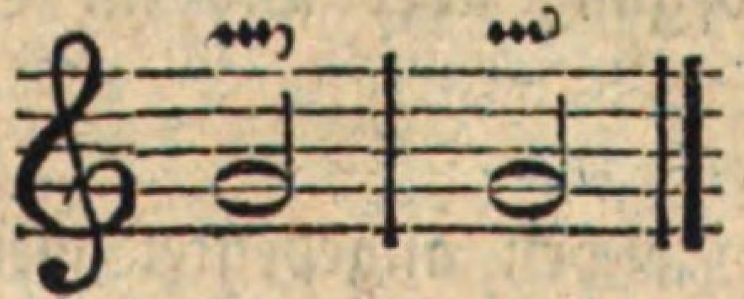
Ausführung: 

Soll der Triller mehrere Takte, über Einer, oder über verſchiednen Noten fortgehen: ſo bezeichnet man dies:



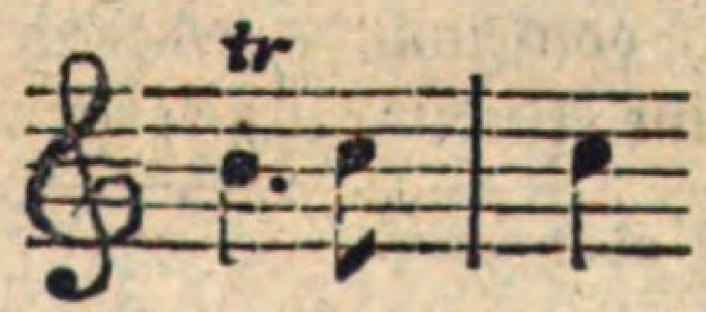
b) Der Triller mit dem Nachſchlage wird angedeutet, entweder

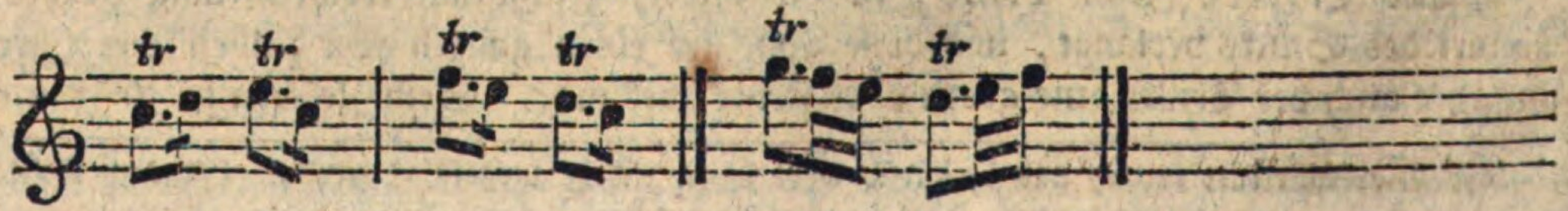
oder: 

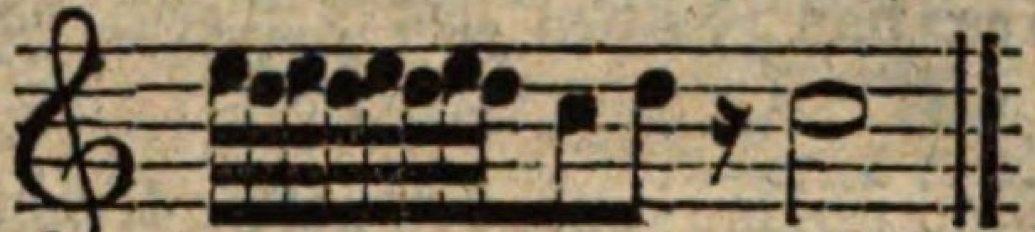
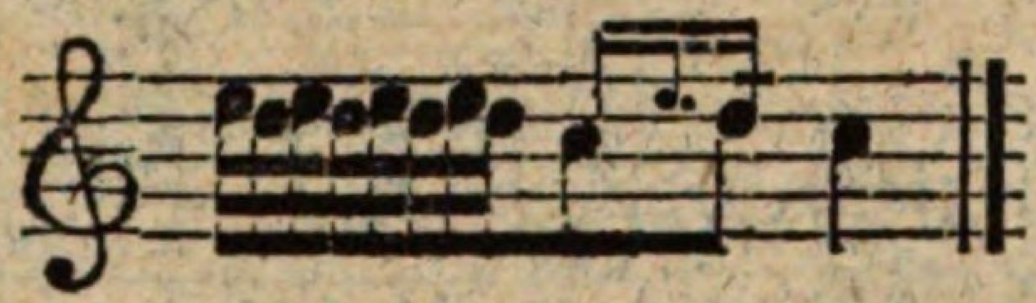
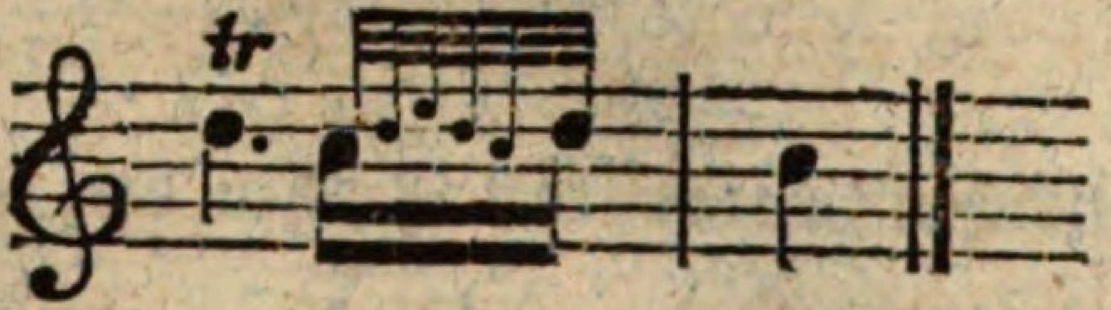
oder, wiewohl jetzt ſeltner:  **) Der Nachſchlag wird in der Regel eben ſo geſchwind angeſchlagen, als

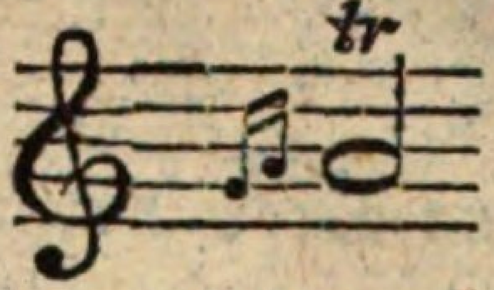
---

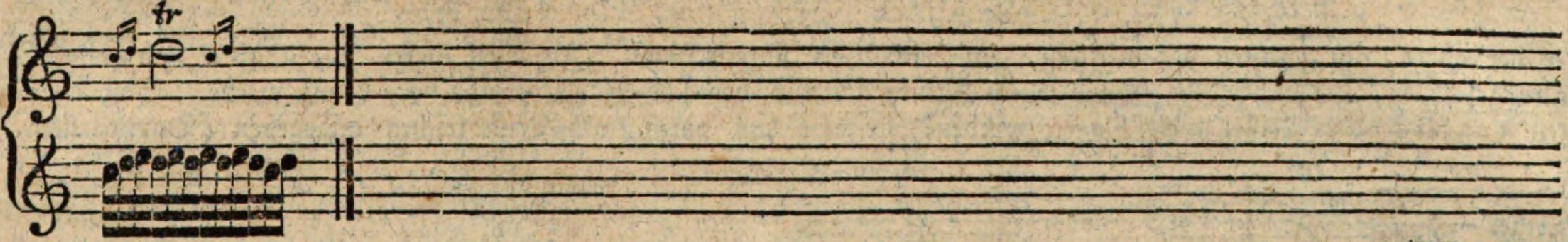
*) Viele Komponiſten bedienen ſich auch in dieſem Falle des Zeichens *tr*, und ſchreiben dann, wo der Nachſchlag ſtatt haben ſoll, dieſen aus, wie unten gezeigt wird. In neuern Compoſitionen kommt dieſes Trillerzeichen: ⁓ — ſelten oder gar nicht vor.

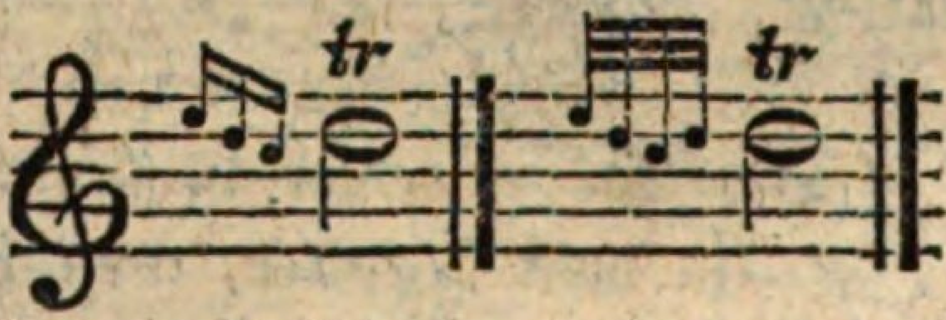
**) Noch ſind zwey Fälle, wo der Nachſchlag wegbleiben ſoll: wenn die erſte Note des folgenden Taktes ſchon in den vorhergehenden geſchrieben iſt — z. B. 

und in Figuren dieſer Art: 

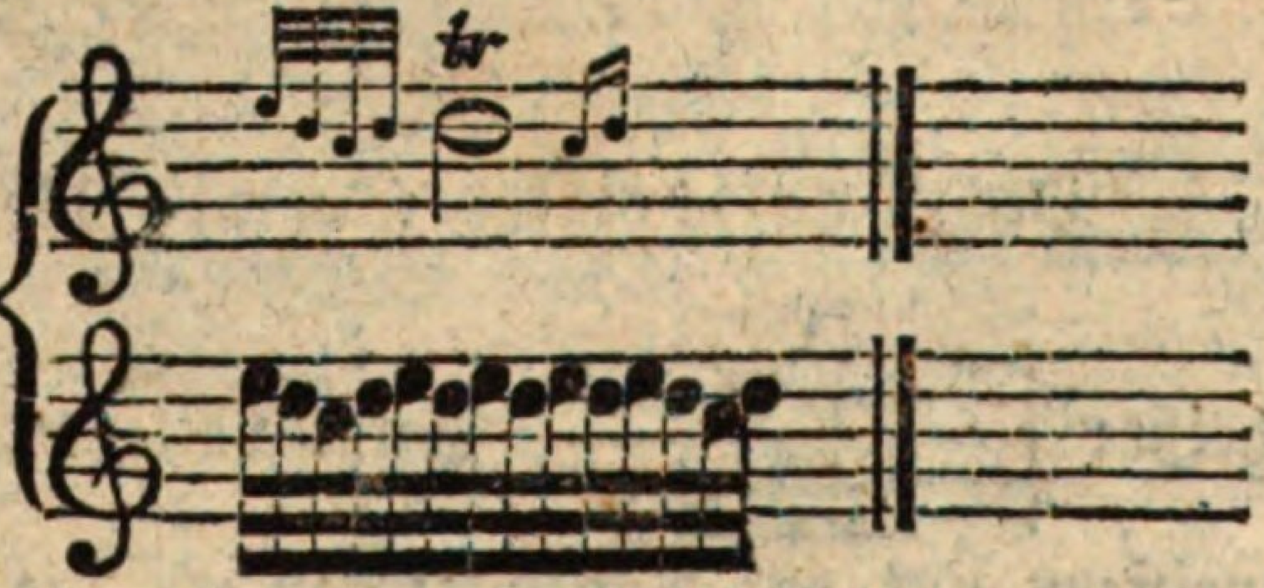
der Triller ſelbſt. Wo es anders ſeyn ſoll, ſchreibt es der Komponiſt beſtimmt vor; aber auch, wenn der Spieler von mehrern Inſtrumenten begleitet wird, der Triller nach einer Fermate oder Kadenz folgt, und die Inſtrumente nach demſelben zugleich eintreten ſollen, thut er wohl, den Nachſchlag langſamer anzugeben — z. B.  oder durch Hinzuthun von Einer oder mehreren Noten ihn zu verzögern — z. B.  oder: 

c) Der Triller mit dem Zuſatz von unten wird gewöhnlich alſo angezeigt: öfter:  zuweilen auch: Der Zuſatz wird allezeit eben ſo ſchnell angegeben, als der Triller ſelbſt — z. B.

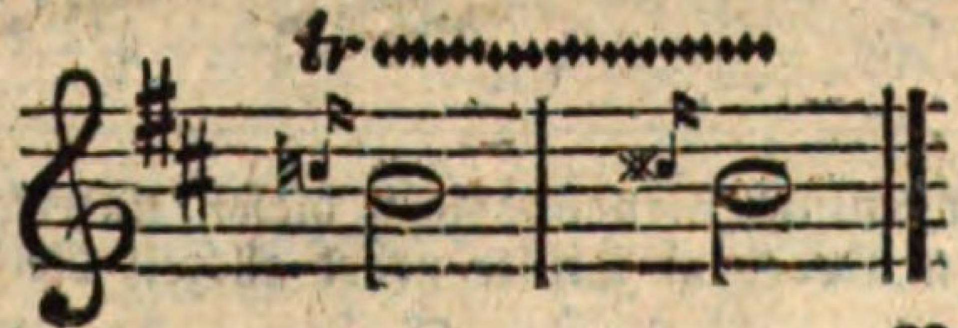
Schreibart:
Ausführung:


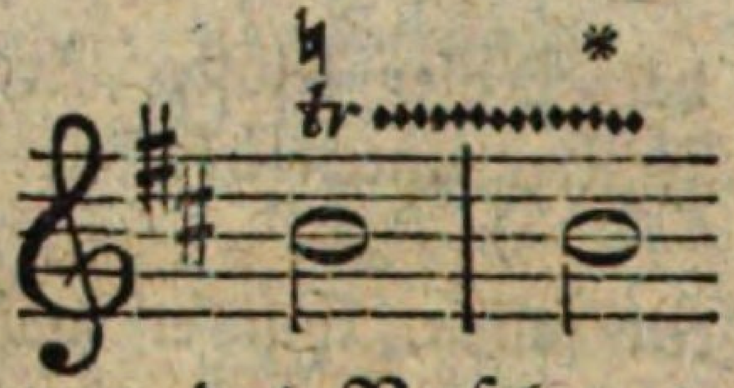
d) Der Triller mit dem Zuſatz von oben wird gewöhnlich alſo bezeichnet: öfter: 

Auch dieſer Zuſatz wird ſo ſchnell angegeben, als der Triller ſelbſt; z. B.

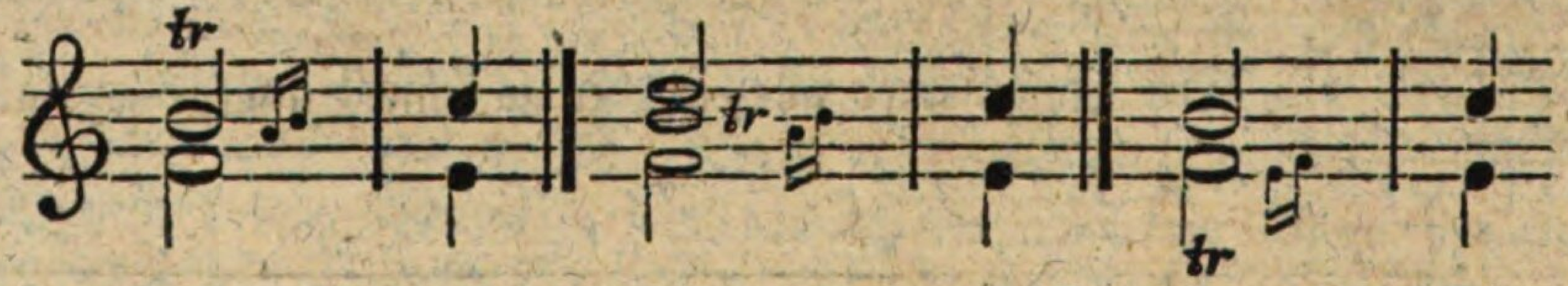
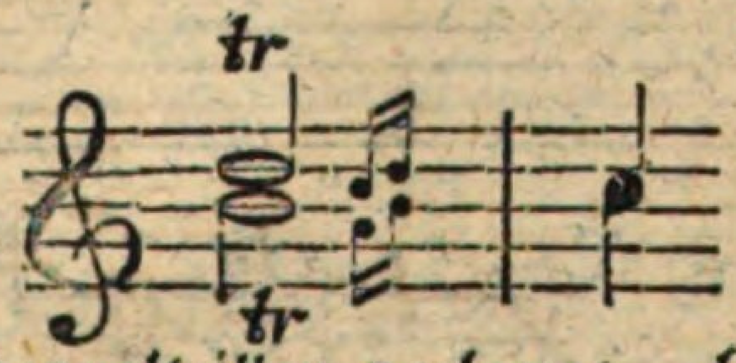
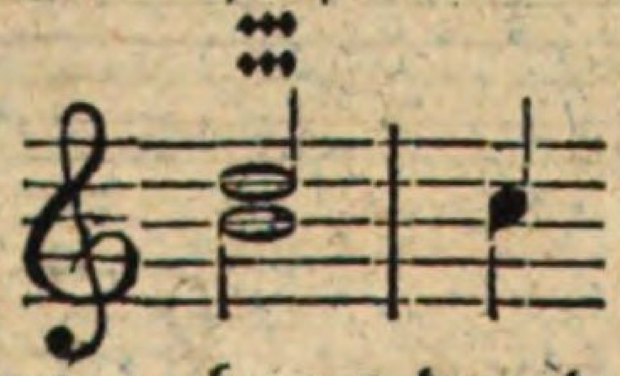
Schreibart:
Ausführung:


§. 17.

Soll die zweyte, (obere, Hülfs-) Note des Trillers während ſeiner Dauer erhöhet oder erniedriget werden: ſo zeigt man dies durch Angeben dieſer kleinen Note mit dem Verſetzungszeichen an — wie:  oder man zeichnet

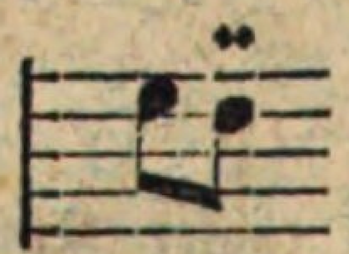
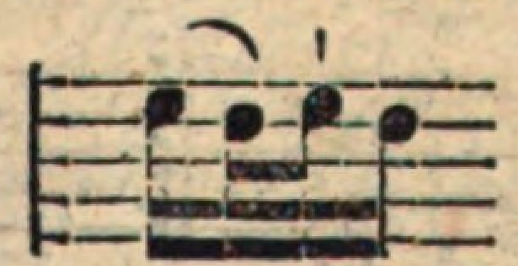
das Verſetzungszeichen **über** das Zeichen des Trillers, da, wo ſich ſeine zweyte Note ändern ſoll — wie: 
Soll die erſte Note des Nachſchlags aus beſondern Urſachen erhöhet oder erniedriget werden, ſo zeichnet man das Verſetzungszeichen **unter** das Zeichen des Trillers; z. B.*)

§. 18.

Wenn der Triller über mehrern zugleich anzuſchlagenden Noten vorkömmt, ſo beſtimmt der Stand des Zeichens **die** Note, welcher er angehet; z. B.  Im erſten dieſer Beyſpiele gehört er der obern, im zweyten der mittlern, im dritten der untern Note. In allen dieſen Fällen iſt es gut, den Nachſchlag, wie hier geſchehen, auszuſchreiben, damit jedem Mißverſtändniß bey ſchneller Ueberſicht vorgebeugt werde. Soll aber über zwey Noten **zugleich** der Triller angeſchlagen werden, ſo wird das durch zwey Trillerzeichen angegeben (Doppeltriller, zweyſtimmige Triller —)  oder 

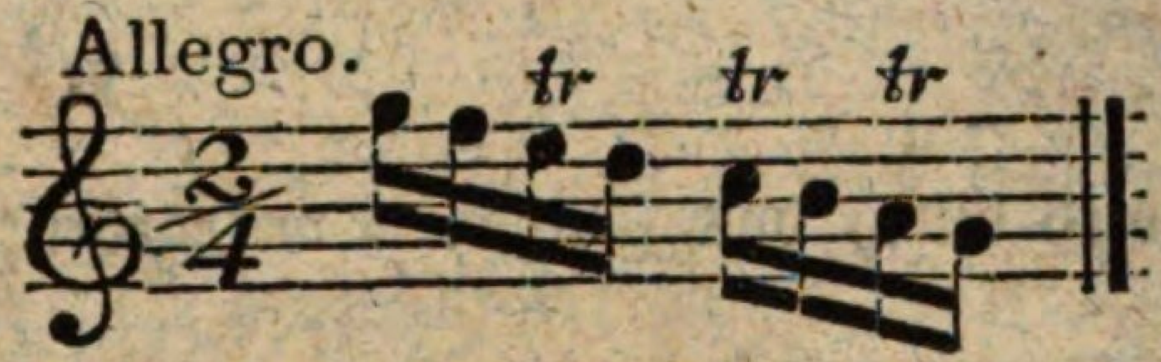
(Der Doppeltriller verlangt, beſonders auch um den doppelten Nachſchlag zu gewinnen, eine beſondere Fingerſetzung; ſie iſt in dem Kapitel, von der Fingerſetzung überhaupt, angegeben worden).

§. 19.

Der **Pralltriller** (kurze, halbe Triller) wird durch das Zeichen •• angedeutet, und alſo ausgeführt:  das heißt:  Seine vorletzte, hier mit dem kleinen Strich bezeichnete Note muß nur angeſchnellt werden. Er wird meiſtens nur auf Tönen gebraucht, die um eine Sekunde ſteigen oder fallen: z. B.

Nicht genau genug wird jetzt, beſonders in ge=

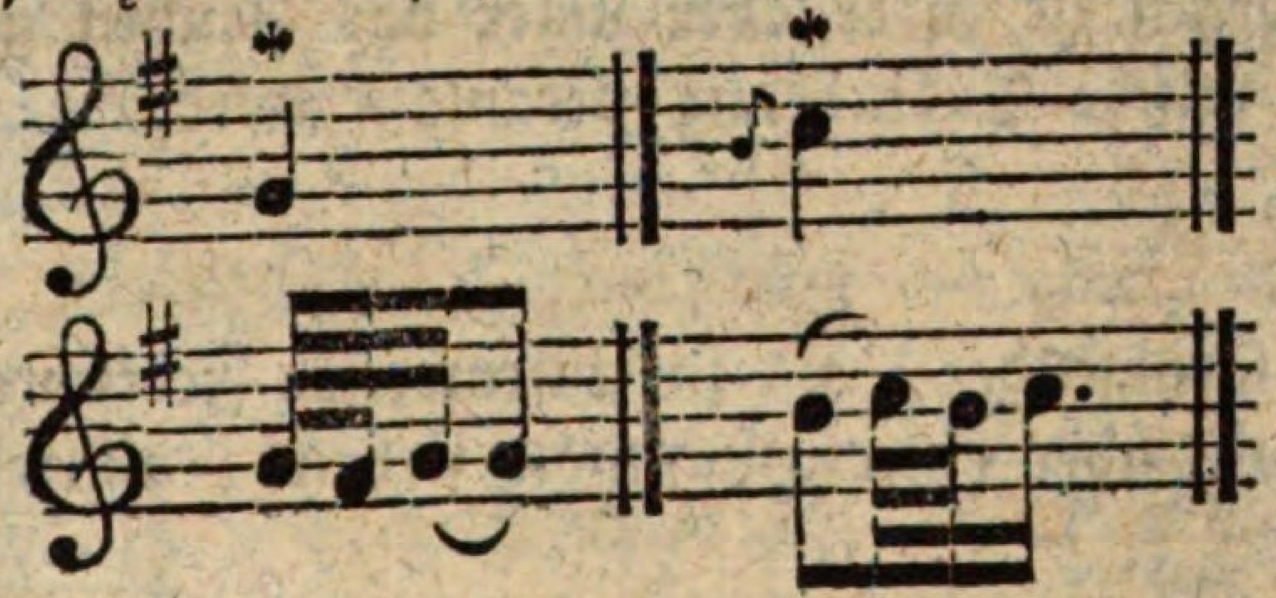
*) Die meiſten Komponiſten vernachläßigen dieſen Unterſchied und ſchreiben auch in dem letzten Falle das Verſetzungszeichen **über** den Triller. Es iſt aber falſch: denn jenes Zeichen über dem Triller gehet allezeit die Hülfsnote, jenes Zeichen unter dem Triller, den Nachſchlag an.

ſtochenen Noten auch der Pralltriller mit *tr* bezeichnet; z. B. 

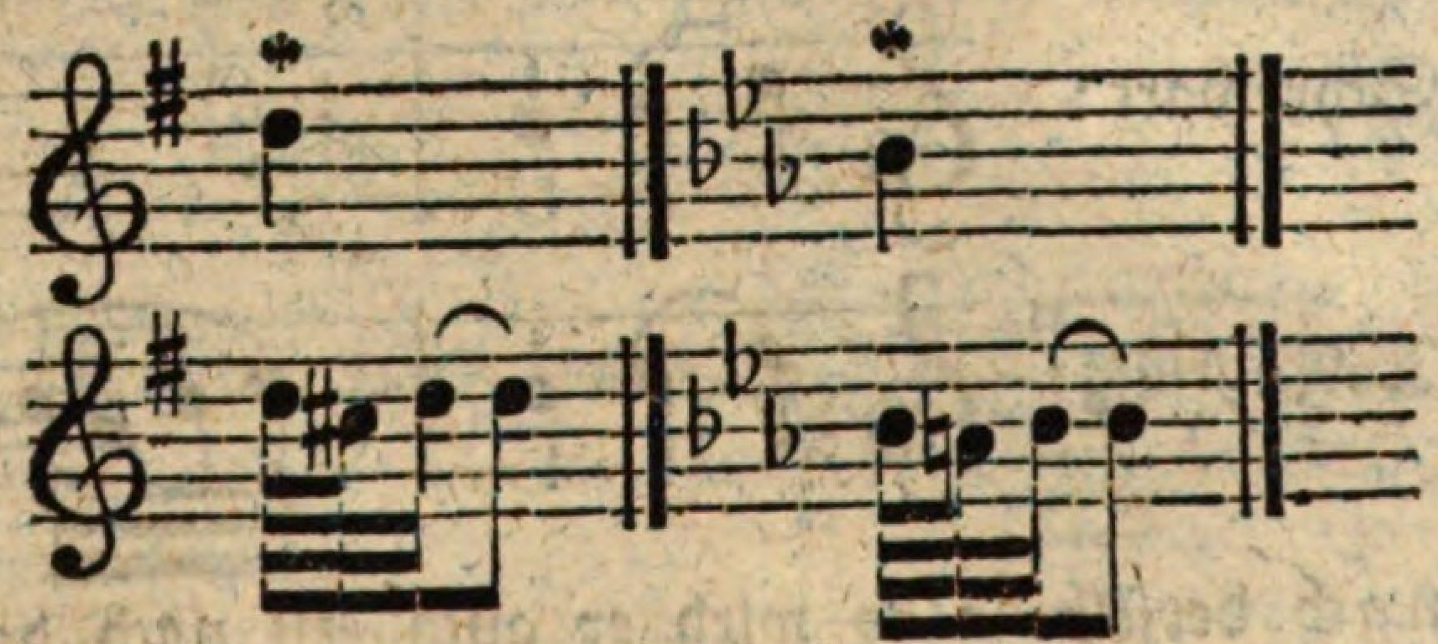
wo es unmöglich iſt einen andern, als den Pralltriller auszuführen.

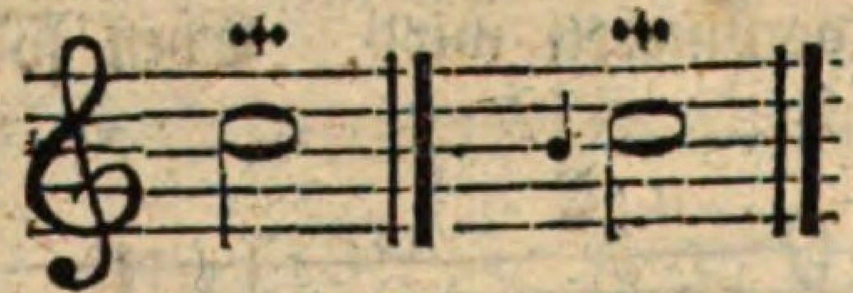
§. 20.

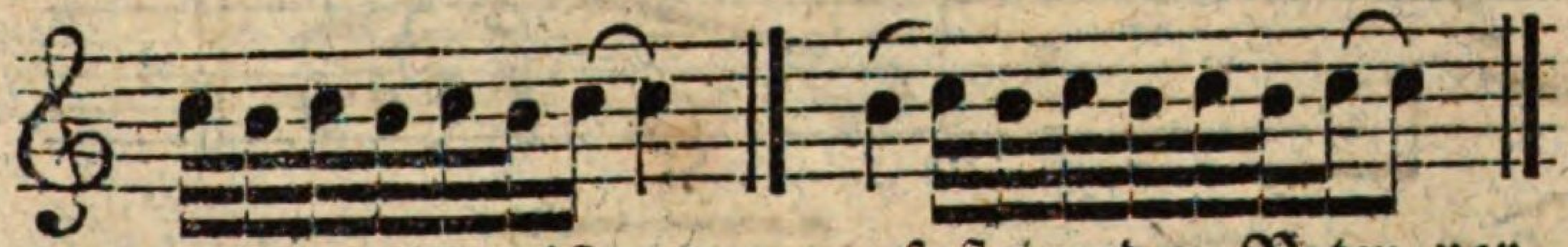
Der **Mordent** iſt entweder kurz oder lang *). Der kurze wird angedeutet der lange Der kurze Mordent wird jederzeit, ohne Rückſicht auf die Bewegung des Stücks, ſchnell ausgeführt, und zwar:

Schreibart:
Ausführung:


Die Hülfsnote des kurzen Mordenten pflegt man, auch ohne beſondere Andeutung, nur um einen halben Ton unterwärts zu nehmen; z. B.

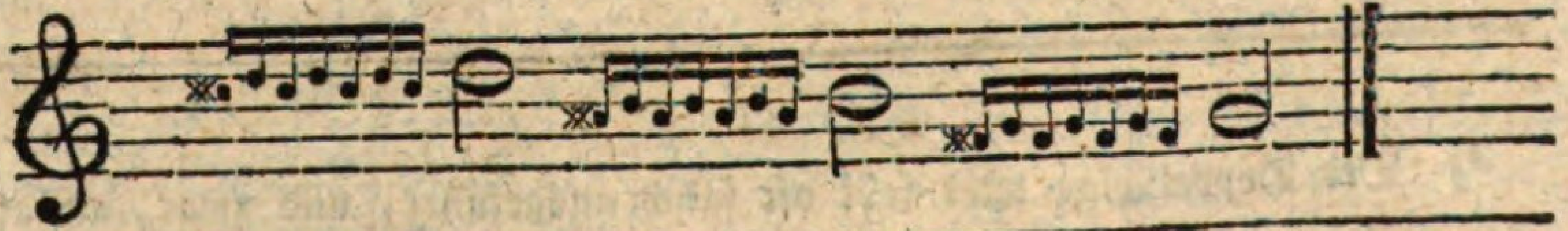
Schreibart:
Ausführung:


Bey dem **langen** Mordent wird die Hülfsnote mehr als einmal angeſchlagen; z. B.  das heißt:



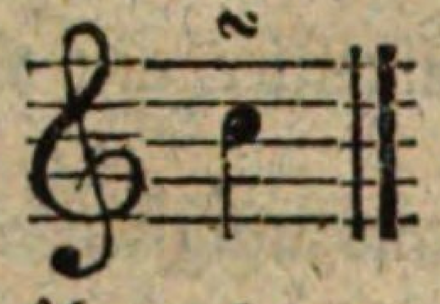
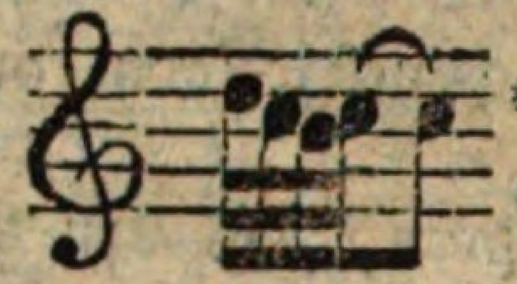
Er kann deshalb nur auf Noten von längerer Dauer gebraucht werden. Beyde kommen meiſtens nur auf ſteigenden Noten vor.

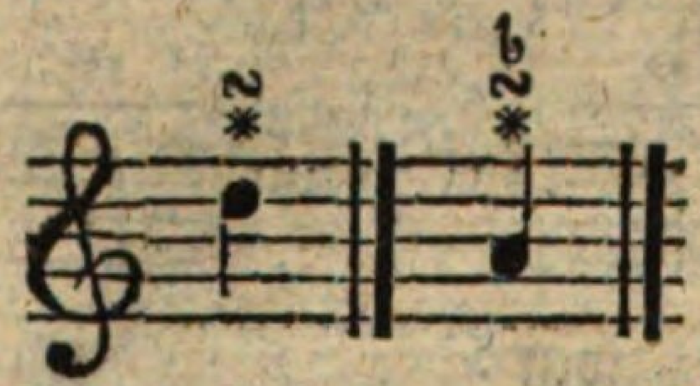
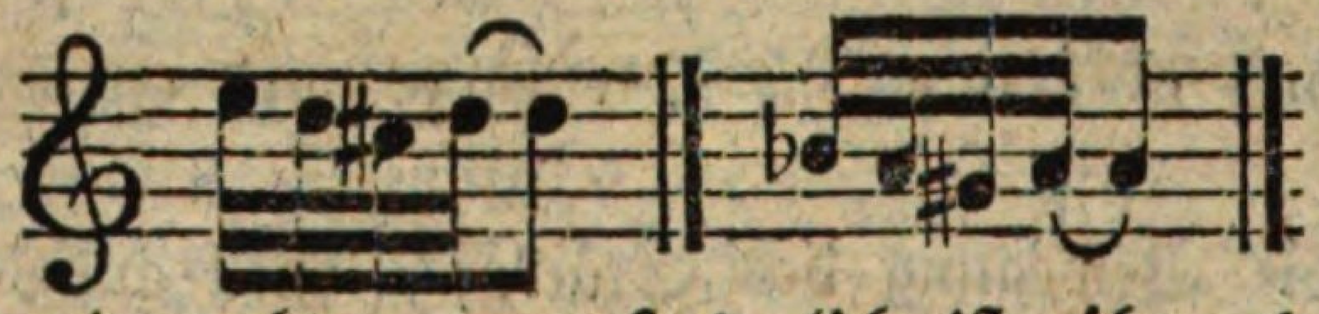
§. 21.

Das **Battement** **) unterſcheidet ſich nur dadurch vom Mordenten, daß es nicht, wie jener, mit der Hauptnote, ſondern mit dem Hülfstone anfängt. Man zeigt es durch kleine Noten an; z. B. 

*) Weder der kurze noch der lange Mordent wird jetzt noch durch ein Zeichen angedeutet, ſondern man ſchreibt beyde mit Noten.
**) Dieſe veraltete Manier trifft man in neuern Compoſitionen höchſt ſelten oder gar nicht an.

§. 22.

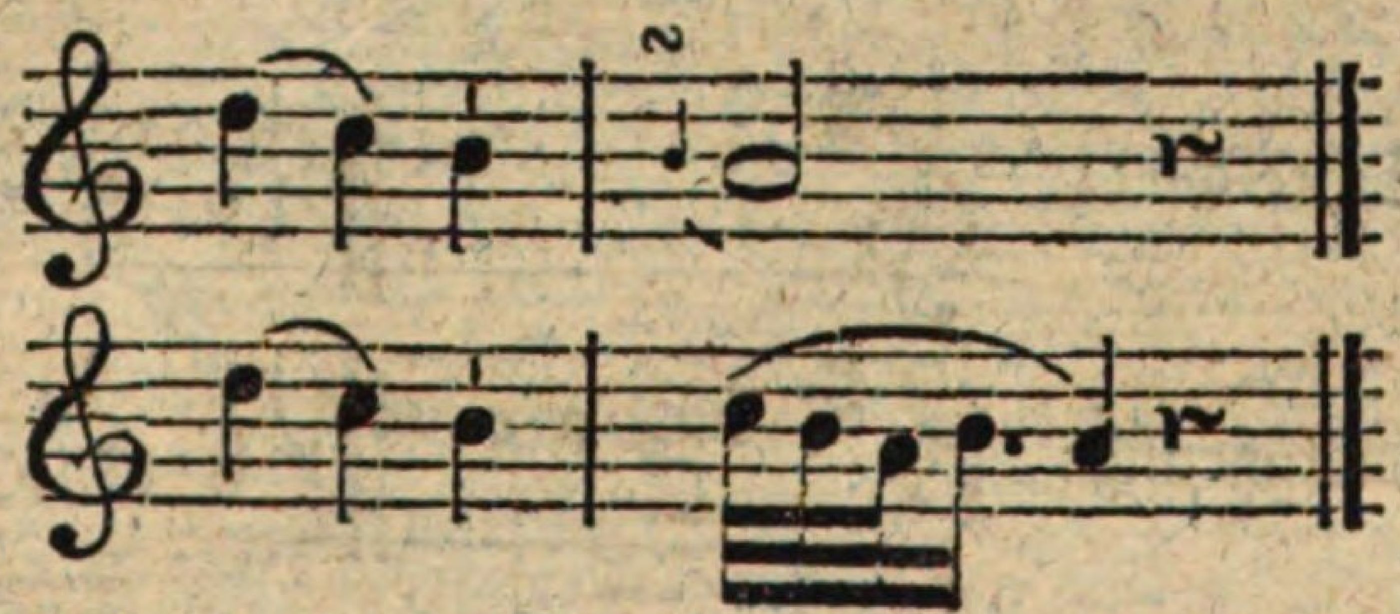
Der Doppelſchlag wird durch das Zeichen ~ angegeben, und alſo ausgeführt:  das heißt:  *)

Wenn im Doppelſchlage ein Verſetzungszeichen gebraucht werden ſoll, wird dies über oder unter das Zeichen des Doppelſchlags geſetzt; z. B.  das heißt:  Zur genauern Ausführung ſollten die im Doppelſchlage vorkommenden Verſetzungszeichen, je nachdem es erforderlich iſt, über oder unter das Zeichen geſetzt werden. Man findet dieſe Sorgfalt nur bey wenigen Komponiſten, wodurch oft eine falſche Ausführung veranlaßt wird.

§. 23.

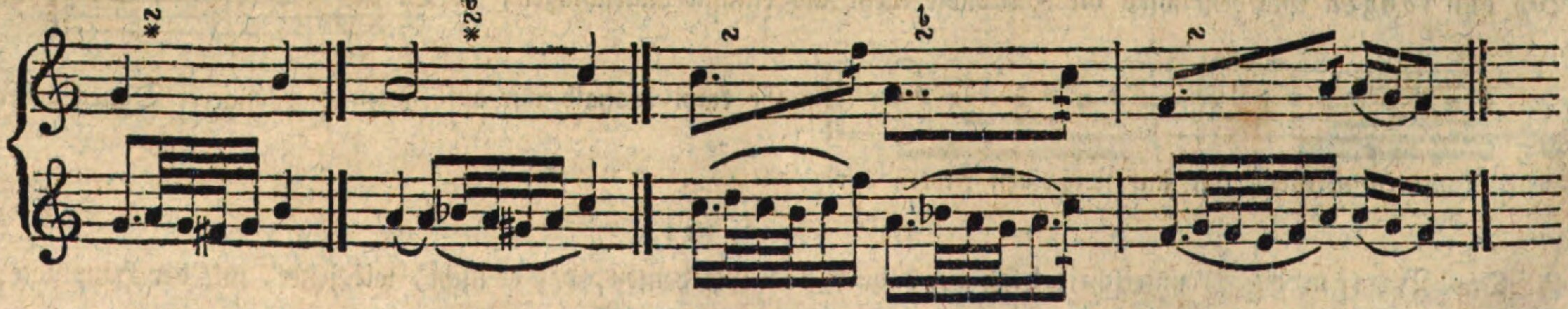
Der Doppelſchlag kömmt faſt auf allen Notengattungen vor, ſowohl in ſpringender, als in ſtufenweiſer Fortſchreitung. Stehet er auch auf veränderlich-langen Vorſchlägen, ſo wird er dennoch ganz, wie über einer Hauptnote ſtehend, ausgeführt; z. B.

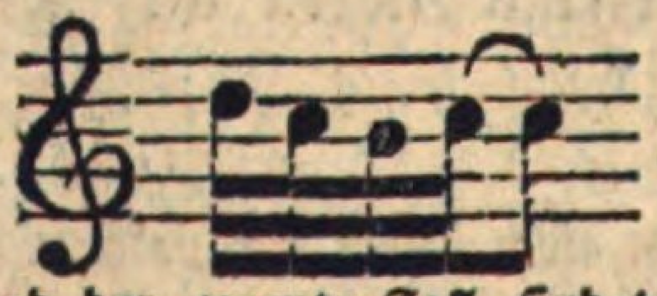
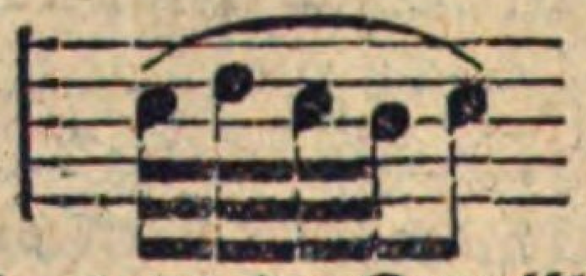
Schreibart:
Ausführung:



Stehet ſein Zeichen aber, wie öfters, nicht über der Note, ſondern nach derſelben: ſo wird er auch erſt nach dem Anſchlage derſelben, und zwar ſo vorgetragen, daß er mit der folgenden Hauptnote ganz enge verbunden wird. Eben ſo iſt es, wenn er über einem Punkte ſtehet; z. B.

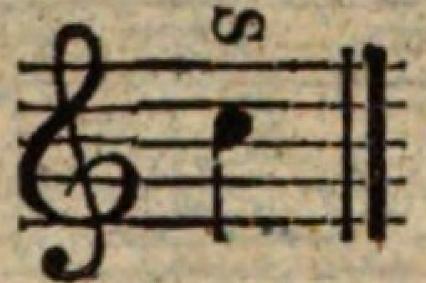
Schreibart:
Ausführung:

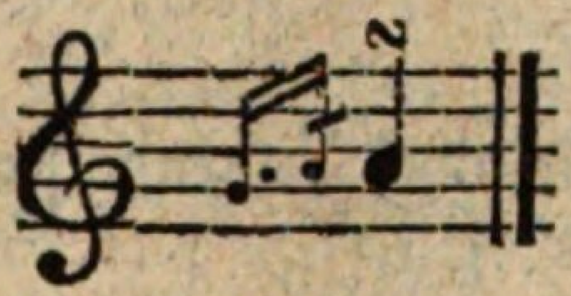
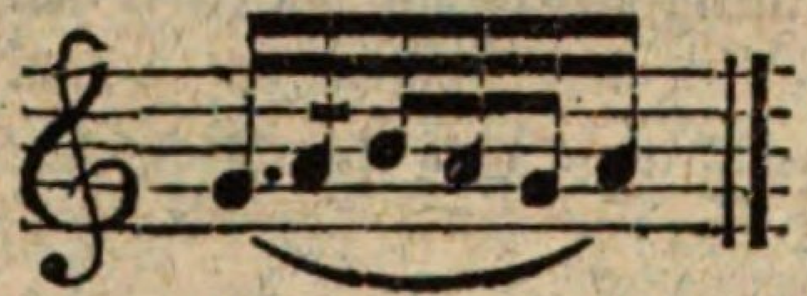


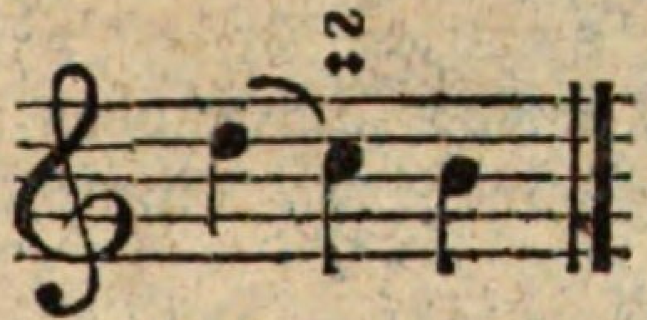
*) Der Doppelſchlag wird ſehr oft falſch ausgeführt, und zwar, anſtatt:  alſo:  Hat aber der Doppelſchlag keinen Zuſatz, ſo iſt er allezeit mit der höhern Hülfsnote anzufangen, und der zweyte Fall findet nur ſtatt, wenn der Doppelſchlag noch einen Vorſchlag

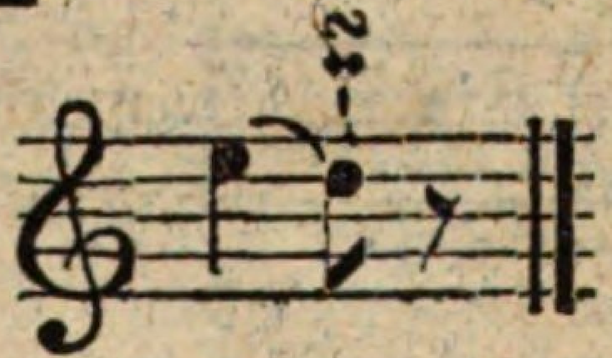
§. 24.

Seltenere Arten dieſer Verzierung ſind:

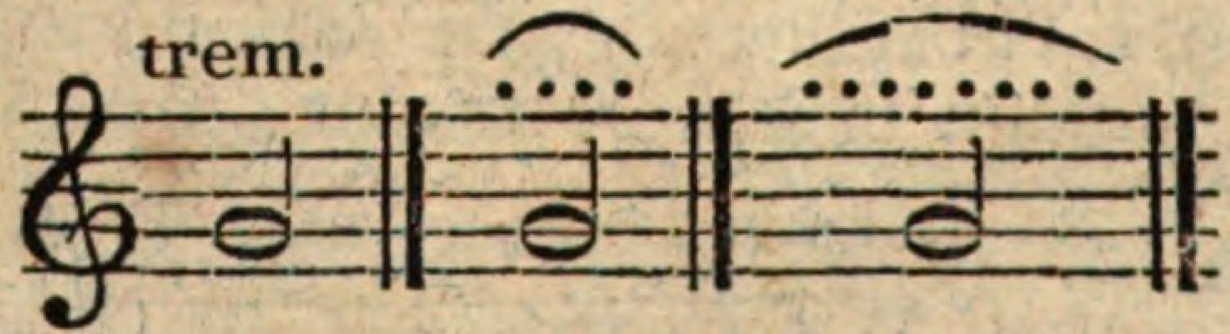
a) Der umgekehrte Doppelſchlag — bezeichnet:  auszuführen:

b) Der Vorſchlag mit dem Schleifer, oder Zuſatze von unten — bezeichnet, entweder: auszuführen: oder bezeichnet:  auszuführen: 

c) Der prallende Doppelſchlag — oder, was daſſelbe iſt, der Pralltriller mit dem Nachſchlage — wird bezeichnet:  und ausgeführt: und es gilt hier alles, was beym Pralltriller geſagt worden iſt.

Stehet unter jenem doppelten Zeichen noch ein Strich —  ſo wird die Note vorgetragen: *)

§. 25.

Die Bebung wird entweder durch das italieniſche Wort Tremolo, (trem.) oder durch mehrere oder wenigere Punkte über Einer Note, je nachdem die Bebung langſamer oder ſchneller ausgeführt werden ſoll, angedeutet; z. B. 

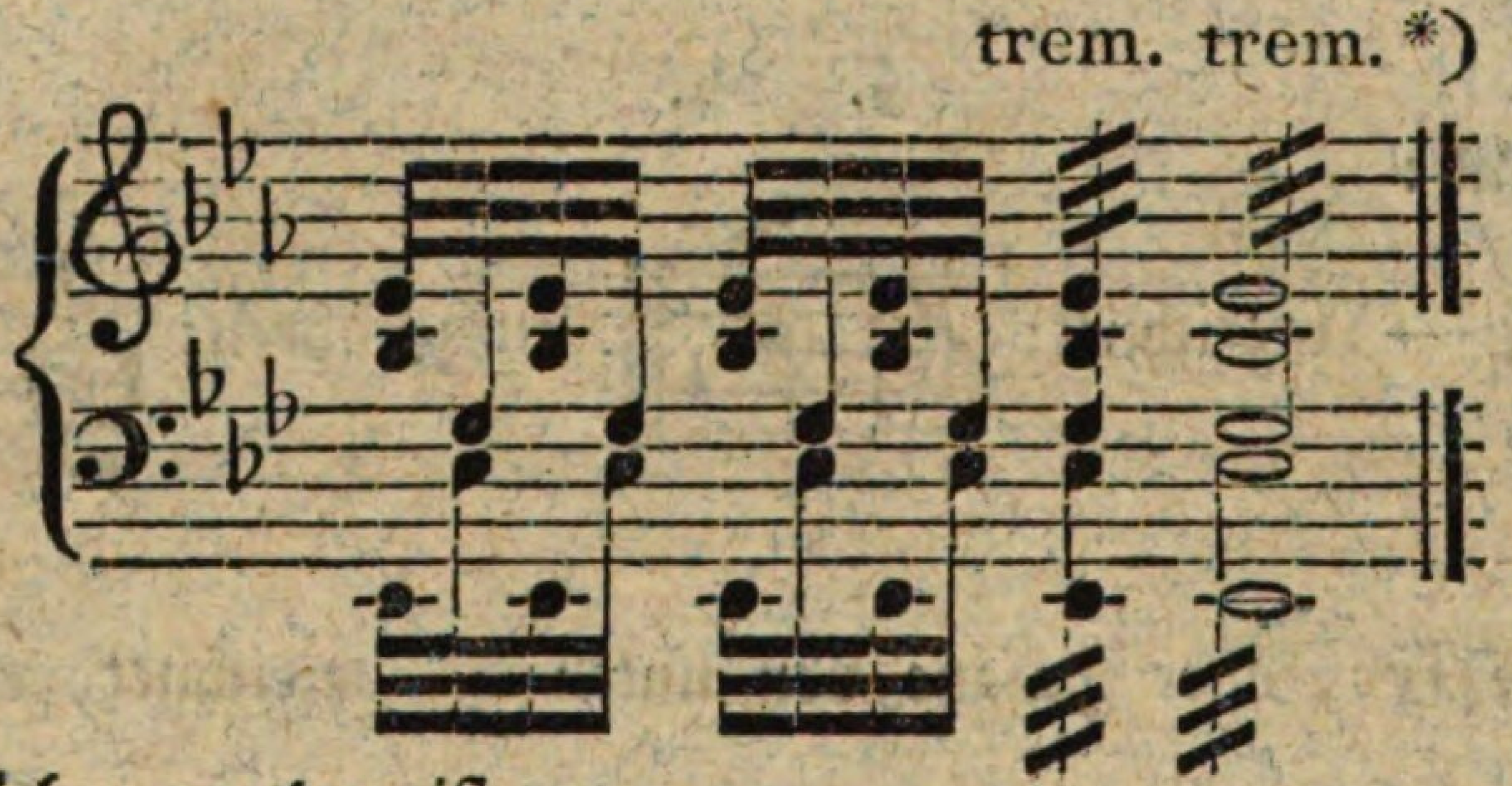
Dieſe Verzierung beſtehet in einem fortgeſetzten und wiederholten Druck auf Einer Taſte: ſie kann deswegen, in ihrem eigentlichen Sinne, auf keinem Klavierinſtrumente, außer dem Klavichord, ausgeführt werden. Jn Stücken für das Pianoforte bezeichnet

---

als Hülfston auf der Stufe der Hauptnote hat; z. B. das heißt: Jn dieſem Falle nennet man ihn den geſchnellten Doppelſchlag, wohl auch die Rolle.

*) Da die Bezeichnungen der im 24. §. vorkommenden Manieren ſelten richtig verſtanden und ausgeführt werden; ſo werden ſie bey ſorgfältigen Tonſetzern mit Noten angedeutet.

man mit dieſem Worte Stellen, wie

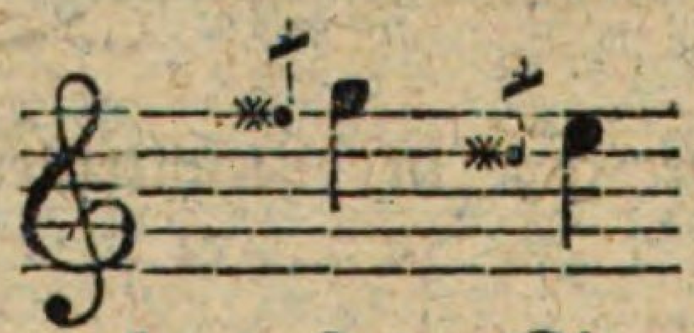


wo denn die Figur ſo ausgeführt wird, wie ſie hier im erſten Viertel ausgeſchrieben worden iſt.

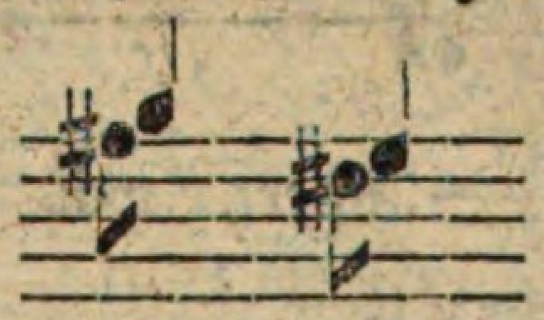
§. 26.

Außer dieſen Verzierungen finden wir in Stücken von älterer Zeit noch folgende zwey:

a) Den **Zuſammenſchlag**, der alſo

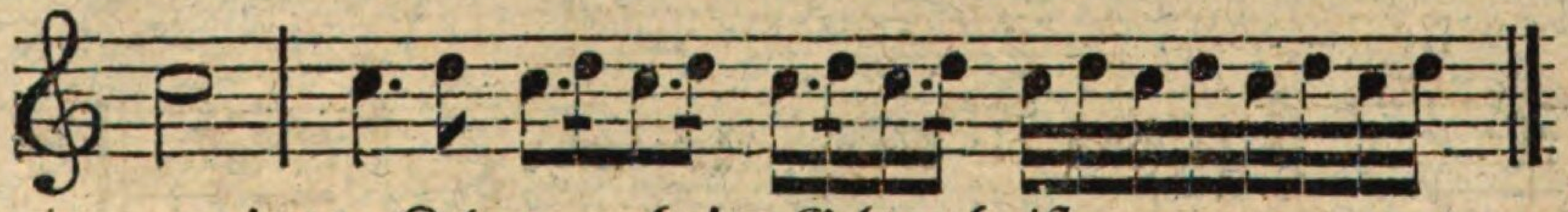


oder



bezeichnet, und ſo ausgeführt wird, daß beyde Taſten zugleich angeſchlagen werden, doch ſo, daß der Finger von der kleinern oder tiefern Note ſogleich wieder aufgehoben, die zweyte, obere aber ihrer Geltung gemäß ausgehalten wird — welche Verzierung in neuern Stücken gar nicht mehr vorkömmt;

b) Den **Zurückſchlag**, der, wie er geſchrieben iſt, auch ausgeführt wird; z. B.



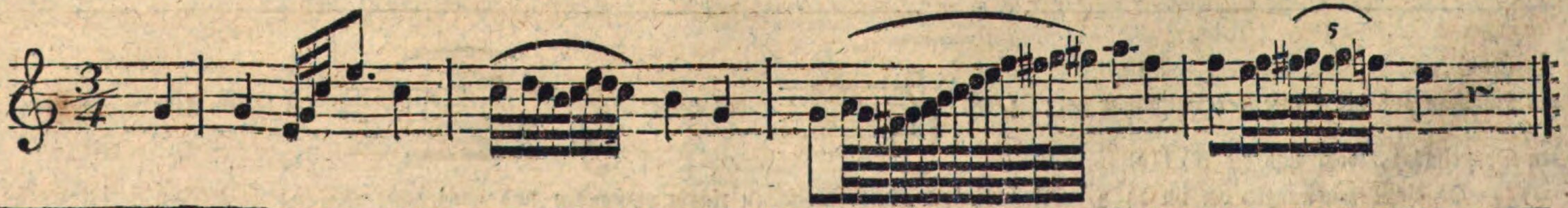
welche Verzierung noch, als Einleitung zum Schlußtriller nach einer verzierten Kadenz noch im Gebrauch iſt.

§. 72.

Willkührliche Verzierungen ſind die, deren Ausführung mehr dem Gefühl und Geſchmack des Spielers überlaſſen iſt. Wo ſie angegeben werden, zeigt man ſie mit kleinen Noten an; nicht-vorgeſchriebene anzubringen iſt nur dem erlaubt, der Compoſition verſtehet und ſchon für die Kunſt ausgebildet iſt **) Eigene Benennungen für dieſe Verzierungen hat man nicht. Die **kürzern** (von drey oder vier Noten) verbindet man im Vortrage mit der auf ſie **folgenden** Hauptnote, wie die weſentlichen Manieren; die längern verbindet man in der Regel mit der ihnen **vorhergehenden** Hauptnote; z. B.

Schreibart:

Ausführung:



*) Statt des tremolo, pflegt man in dieſem Falle auch segue zu ſetzen. Man ſehe Kap. 5. §. 6.

**) Wo dieſe anzubringen, und nach welchen Regeln ſie zu behandeln ſind, gehört in die Anweiſung zur Compoſition.

(Man ſiehet aus dieſem Beyſpiel auch, daß die Dauer der einzelnen Noten ſolcher Verzierungen nur aufs Ohngefähr und in Beziehung aufs Ganze angegeben zu werden pflegt, weshalb ſie auch viel Genauigkeit und Sicherheit im Takte voraus-ſetzen. Da, wie ſchon ihre Benennung lehrt, die nähere Beſtimmung ihres Vortrags dem Spieler überlaſſen bleibt, ſo ergiebt ſich von ſelbſt, daß keine ſpeciellen Regeln darüber gegeben werden können, ſondern nur allgemeine — wie: daß durch ſolche Verzierungen nicht der Takt, aber auch nicht der Charakter des Stücks verletzt werden dürfe, (weshalb man ſie bald mehr, bald weniger geſchwind vortragen, bald öfter, bald ſparſamer anbringen müſſe ꝛc.) und daß ſie immer zugleich als Mittel angeſehen werden müſſen, der Melodie mehr Fluß und engere Verbindung zu verſchaffen.

Neuntes Kapitel.

Vom Vortrage.

§. 1.

Jedes Muſikſtück ſoll durch Melodie, Harmonie nnd Rythmus irgend einen beſtimmten Gemüthszuſtand ausdrücken; es ſoll in jedem Muſikſtück irgend eine Empfindung herrſchend ſeyn, ſo daß der, der es vorträgt, ſo wie der, der es gehörig vortragen hört, in denſelben Gemüthszuſtand verſetzt wird — daß in ihm dieſelben Empfindungen rege werden. Wie man nun die in einem Menſchen herrſchende Empfindungsweiſe ſeinen Charakter nennet: ſo nennet man auch die in einem Muſikſtück herrſchende Empfindung ſeinen Charakter. Man ſagt z. B. dies Allegro hat einen männlichfrohen, jenes Rondo einen heitertändelnden, dies Adagio einen ſchwermüthigen, jenes Andante einen anmuthigen, lieblichen Charakter u. dgl. Je bedeutender nun dieſer Charakter iſt, je beſtimmter er in dem Muſikſtück angegeben und feſtgehalten, je vollſtändiger er, auch in ſeinen feinern Nüanzen und Schattirungen ausgeführt wird; deſto mehr äſthetiſchen (Kunſt-) Werth hat das Muſikſtück.*)

§. 2.

Den Charakter, den der Komponiſt in das Muſikſtück gelegt hat, muß nun derjenige, welcher es ausführt, nothwendig auch in den Vortrag deſſelben legen. Er muß demnach

a) das Muſikſtück genau ſo ſpielen können, wie es geſchrieben iſt in Abſicht auf den Buchſtaben, oder in Abſicht auf das, was durch Noten und andere Zeichen beſtimmt vorgeſchrieben werden kann: dann wird ſein Vortrag (mechaniſch-) richtig ſeyn. Er muß aber auch

b) den Charakter, den das Muſikſtück hat, richtig und genau auffaſſen, ſich ſelbſt in die darin herrſchende Empfindung verſetzen, und dieſer gemäß ſein Spiel modifiziren können; muß z. B. das männlichfrohe Allegro von dem ſcherzhaftfrohen, und wären beyde ganz in Einem Tempo, in Einer Taktart ꝛc. geſchrieben, durch ſein ganzes Spiel — in der Art und dem Grade das forte und piano zu nehmen, in der Art des Anſchlags und folglich des Tons, den er dem Inſtrumente abzwingt, in der Weiſe Paſſagen, Vollgriffe zu behandeln ꝛc. unterſcheiden: dann erſt wird ſein Vortrag (äſthetiſch-) ſchön, oder, wie man auch ſagt, ausdrucksvoll.

---

*) Mehreres hierüber zu ſagen gehört in die Aeſthetik für Tonkünſtler, die wir aber freylich nur noch zu wünſchen haben. Viele gründliche und feine Bemerkungen hierüber ſind in den Schriften Forkels, Reichardts, und Anderer, vornemlich auch in mehrern zerſtreueten Aufſätzen der Allgemeinen muſikaliſchen Zeitung, (Leipzig, bey Breitkopf und Härtel) und zwar vorzüglich in den Abhandlungen von Friedrich Rochlitz und von Trieſt, zu finden.

§. 3.

Der ſchöne Vortrag ſetzt, wie von ſelbſt einleuchtet, den richtigen Vortrag voraus: jeder Künſtler muß erſt die Mittel ſeiner Kunſt kennen, bezwingen und frey handhaben lernen, ehe er etwas Schönes in ſeiner Kunſt darſtellen kann — folglich auch der Muſiker. Eine eigentliche Anweiſung zum ſchönen Vortrage iſt an ſich ſchon gar nicht gedenkbar, da er erſt durch jedes Muſikſtück beſtimmt und von dieſem abgezogen wird: man kann hier nur erwecken, leiten, und allenfalls nachhelfen — aber auch dieſes nicht durch eigentliche, überall gültige Regeln, ſondern durch andere Mittel, von denen das Nothwendigſte bald berührt werden ſoll. Zum richtigen Vortrag ſoll und will jede — folglich auch dieſe Anweiſung zum Klavierſpiel hinführen, und alles, was bisher geſagt worden, hat dieſen Zweck; auch darf der Verfaſſer hoffen, daß er dieſen Zweck um ſo eher erreichen werde — vorausgeſetzt, daß man ſeiner Weiſung genau Folge leiſte — je mehr er ſich bemühet hat, im Vorhergegangenen, Beyſpiele für alle mögliche Bedürfniſſe der Lernenden und gegen alle mögliche Hinderniſſe eines richtigen Vortrags zu erfinden, ſo daß, wer das Vorgeſchriebene genau geübt hat, alles, was ihm vorkommen kann, richtig vortragen oder wenigſtens ſich gar bald darein finden wird. Es würde demnach eine Anleitung zum richtigen Vortrag eine Wiederholung des Geſagten — ſie würde mithin unnöthig ſeyn. Doch giebt es noch manche, das Einzelne betreffende und hieher gehörige Bemerkung, die hier Platz finden mag.

§. 4.

Der mechaniſch-richtige Vortrag ſetzt voraus

a) ein gutes, muſikaliſches Ohr, und
b) größtmögliche mechaniſche Fertigkeit der Augen, Finger und Hände.

Ein gutes, muſikaliſches Ohr (Gehör) iſt ein ſolches, das nicht nur von jedem Mißklang überhaupt beleidigt, von jedem Wohlklang angenehm afficiret wird — das mithin z. B. ſchnell und mit unangenehmer Empfindung bemerkt, wenn bey einem Chor Saiten die eine verſtimmt iſt; ſondern das nun auch das Verhältniß dieſer Saiten in Abſicht auf Höhe und Tiefe gegen einander richtig aufzufaſſen vermag — das mithin z. B. angeben kann: dieſe Saite iſt zu hoch gegen jene, jetzt (wie beym Stimmen) nähert ſich dieſe jener, jetzt tönen ſie rein und ſich gleich. Ein ſolches Ohr bemerkt aber auch leicht und genau die Verhältniſſe der Töne gegen einander in Abſicht auf Stärke und Schwäche, ſo wie ihm auch Verſtöſſe gegen den Rythmus und den Takt ſogleich unangenehm auffallen, mag ſie nun der Komponiſt begangen haben oder der Spieler begehen.

Die Anlage zu einem ſolchen Ohr iſt in der Regel überall vorauszuſetzen; bey den Wenigen, denen ſie verſagt iſt, wird ſich dieſer Naturfehler bald entdecken, weil er, ſelbſt bey allem Fleiß des Lehrers und Schülers, nicht ganz weggeräumt werden kann, weshalb auch ſolchen Perſonen zu rathen iſt, ſich mit der Ausübung der Muſik nicht zu beſchäftigen.

Aber dieſe, ſo wie jede Anlage der Natur kann eben ſowohl weiter ausgebildet, als verbildet werden. Das Leichteſte, was der Lehrer zur Erreichung von jenem und zur Vermeidung von dieſem thun kann, iſt, daß er den Schüler nie auf einem verſtimmten Inſtrumente ſpielen laſſe, daß er ihn auf die Fehler der Stimmung fleißig aufmerkſam mache, ihn anhalte, kleinere ſogleich ſelbſt zu verbeſſern, und ihn nach und nach dahin bringe, daß er ſein Inſtrument ſelber ſtimmen kann. (Hierzu wird im folgenden Kapitel beſondere Anleitung gegeben werden.)

Zur Erreichung größtmöglicher mechaniſcher Fertigkeit zwecken die zahlreichen hier gelieferten Uebungsſtücke ab: man ſorge nun dafür, daß ſie der Schüler mit gleicher Gelenkigkeit der Finger beyder Hände — daß er ſie aber auch mit gleicher Sicherheit und gleichmäßig vertheilter Stärke, Reinheit und Deutlichkeit des Tons vortrage. Hat er in alle dieſem ſchon beträchtliche Fortſchritte gemacht, ſo laſſe man ihn oft, neben jenen Uebungsſtücken, andere Muſik, gleich vom Blatt (a prima vista) ſpielen, damit ſich das Auge an ſchnelles Notenleſen und die Finger daran gewöhnen, ſicher dem Auge zu folgen. Bey dieſem

ſogenannten Blattſpielen verlange man aber jetzt noch nichts, als **richtigen** Vortrag *) in allem, was zu dieſem hier gerechnet worden, und nehme noch beſondere Rückſicht auf die richtige Ausführung der ſogenannten **Manieren**, (vorgeſchriebenen Verzierungen,) ſo daß er den langſamern oder ſchnellern, ſanftern oder ſchärfern Vortrag derſelben, der Bewegung des Muſikſtücks gemäß, ausführe — z. B. den Triller im Adagio langſamer ſchlage, als im Allegro u. dgl. — und auch alle, ſich auf den Vortrag beziehende Worte und Zeichen genau beobachte, — wohin, ſchon im frühern Unterricht, vornemlich auch das Schleifen und Abſtoßen der Noten gehört. Zu dem Ende gebe man dem Schüler nur ſolche Stücke zu ſpielen, worin alle dieſe Dinge genauer, als in vielen der neueſten, bezeichnet ſtehen, oder berichtige ſie vorher ſelbſt, und geſtatte ihm **keine** willkührlichen Verzierungen.

§. 5.

Der **ſchöne**, ausdrucksvolle Vortrag ſetzt, auſſer jenem richtigen, voraus:

a. ein reizbares und richtiges **Gefühl**, berichtigt und feſter begründet durch eine geſunde äſthetiſche Urtheilskraft — oder durch **Geſchmack**;

b. eine nicht ganz unbedeutende Kenntniß der Geſetze der Harmonie, oder des **Generalbaſſes**.

Ein ſolches Gefühl und einen ſolchen Geſchmack bey Jedermann vorauszuſetzen, kann zwar die — Menſchenliebe anrathen, aber die Erfahrung lehret, daß ſie bey weitem nicht bey Allen, ſelbſt bey weitem nicht bey allen, die über die Schickſale der Kunſt entſcheiden oder auch ſich, ſogar von Berufswegen, damit beſchäftigen — angetroffen werden. Gegeben kann beydes Niemand werden: wer ſie nicht beſitzt, der kann es, bey allem Fleiß und bey aller Geſchicklichkeit, nicht weiter, als zum mechaniſch-richtigen Vortrage bringen — kann ein brauchbarer Orcheſterſpieler, ein brauchbarer Chorſänger werden, was allerdings zu ſchätzen, aber nicht Kunſt iſt. Gefühl und Geſchmack können nicht gegeben, — wohl aber, wo die Natur ſie vorbereitete, geweckt und geleitet, durch Leitung aber geläutert und befeſtigt werden. Iſt dieſes geſchehen, und hat es mit dem, was hier vorausgeſetzt worden, ſeine Richtigkeit: ſo wird auch der Spieler immer von ſelbſt und ohne langes Reflektiren oder gar Berechnen den Charakter des Muſikſtücks finden, durch ihn auf die rechte Weiſe afficiret — d. h. in die Gemüthsſtimmung verſetzt werden, in welcher es der Komponiſt ſchrieb, und nun wird er das Stück gar nicht anders ſpielen können, als mit wahrem, ausdrucksvollem, **ſchönem** Vortrag. Alles Uebrige, was hier geſchehen kann, iſt, daß man bey dem Schüler die rechten **Erweckungs- und Leitungsmittel** anwende.

Hieher gehört vornemlich, daß man ihn oft, und, wo möglich, immer gute Muſik, auch gut vorgetragen, hören laſſe, und ihn dabey, oder beſſer, nachher — ſowohl auf das, was ſie auf ihn ſelbſt gewirkt hat, als auch auf die Mittel, wodurch der Komponiſt, ſo wie der Virtuos, dies erreicht hat, im Einzelnen aufmerkſam mache. **) Zu dem Ende wird es ſehr vortheilhaft ſeyn, daß der Lehrer auch die Muſikſtücke, die der Schüler unter ſeiner Leitung erlernen ſoll oder auch — in Abſicht auf das Mechaniſch-richtige — ſchon erlernet hat, dieſem vorſpiele, und ihn, nicht nur auf den Charakter des Ganzen, ſondern auch auf Einzelnheiten, wodurch dieſer um ſo ſchöner wiedergegeben werden könne, aufmerkſam mache. — So zeige er ihm, wie man z. B. (Kenntniß der Regeln der Harmonie vorausgeſetzt!) eine und eben dieſelbe melodiöſe Stelle zur rechten Zeit, beſonders wenn ſie öfter wiederkehrt, durch eine freye Verzierung ſchmücken, auf mancherley Weiſe verändern könne, theils um Monotonie zu vermeiden, theils die Stelle auf ſolche Art dem Zuhörer noch angenehmer und auch eindringlicher zu machen; wie man ferner auf man-

---

*) Man ſollte überhaupt, ſelbſt vom Virtuoſen, nicht verlangen, daß er Muſikſtücke vom Blatt ganz vollkommen, auch in Abſicht auf ſchönen Ausdruck und Charakter, ausführe, ſo wenig man von einem Deklamator verlangt, daß er ein Gedicht, ohne es durchgeleſen zu haben, deklamire. Ausgezeichnetes Genie und viele Erfahrung bringen freylich auch hier zuweilen das Bewundernswürdigſte und Unmoglichſcheinende hervor: aber, abgerechnet daß bey den meiſten berühmten Blattſpielern denn doch irgendwo eine Spiegelfechterey und Charlatanerie zu Grunde liegt und nur gut verborgen wird — ſo iſt es, wenn das der Fall nicht iſt, wenigſtens nicht anders, denn als Ausnahme von der Regel zu betrachten.

**) Dies können wiſſenſchaftliche Analyſen, ſo wie auch gründliche Recenſionen dem Lehrer ſehr erleichtern, und auch in dieſem Betracht iſt die oben angeführte muſikaliſche Zeitung ſehr zu empfehlen.

chen Noten, wie auf den Hauptworten einer Periode, länger verweilen, ja wohl auch eine Folge von mehrern Tönen, wie etwa in der Deklamation eine Sentenz, zu mehrerm Effekt langſamer, oder auch, nach dem Inhalt, ſchneller, aber markirter, vortragen könne, als es die für das ganze Stück angenommene Bewegung verlangt. Er mache ihm ferner die Verſchiedenheit des Vortrags im *Ganzen* bey einem im langſamen oder geſchwinden Tempo geſetzten Muſikſtück anſchaulich — wie nehmlich und warum im erſten die Töne mehr geſchliffen, wie ſie mehr ſchwer und tragend, als abgeſtoßen vorgetragen werden müſſen; wie und warum Diſſonanzen in der Regel mehr herausgehoben werden ſollen, als Conſonanzen ꝛc.

Ein gutes Hülfsmittel, theils zu prüfen, ob der Schüler Sinn für dieſe Seele der Muſik, theils ob er, was ihm gelehrt worden, behalten habe, theils, was er behalten, in ihm mehr zu fixiren, iſt, daß man ihm Muſikſtücke gebe, in denen jede Bezeichnung des Ausdrucks fehlt, daß man ihn dieſe aus dem Werke ſelbſt ſuchen und dann anmerken laſſe. Daß dieſes nur unter Aufſicht des Lehrers geſchehen, daß dieſer ſich hier die Gelegenheit, dem Geſchmacke des Schülers eine ſichere und vor Abwegen bewahrende Leitung zu geben, nicht entgehen laſſe — verſteht ſich von ſelbſt. Das letzte Geſchäft wird dem Lehrer und dem Schüler auch dadurch erleichtert, daß der letztere, bis er ſchon ſehr weit fortgeſchritten iſt, nur Werke ſolcher Meiſter zu ſpielen bekömmt, die, auſſerdem, daß ſie ganz rein im Satze ſind, auch in Abſicht auf Charakter und Geſchmack nicht zu ſehr von einander abweichen — wenigſtens laſſe man den Schüler nicht oft und unmittelbar gleichſam von einem Extrem zum andern übergehen. — Von den, an ſich ſehr ſchätzbaren, aber denn doch leicht gemißbrauchten und auch gemeinen Hülfsmitteln des Ausdrucks laſſe man den Schüler in früher Zeit ſo wenig als möglich Gebrauch machen: ich meyne vornemlich die Benutzung der Züge des Pianoforte zu jenem Behuf, und zum Nachtheil des Studiums und der Gewöhnung an Mannigfaltigkeit des Anſchlags — durch welchen letztern der Schüler den verſchiedenſten Ausdruck ſollte erreichen lernen. Hat er aber dieſen mannigfaltigen Anſchlag in ſeiner Gewalt, dann zeige ihm der Lehrer allerdings, wie durch rechten Gebrauch der Züge ſo manches, den Ausdruck betreffende, verſtärkt und erhöhet werden könne — wie viel z. B. der Vortrag durch Aufhebung der Dämpfer zur rechten Zeit, beſonders beym crescendo, diminuendo etc. gewinne.

§. 6.

Alles, was hier, oder auch in andern Lehrbüchern, über den *ſchönen* Vortrag geſagt worden, iſt freylich nur Bruchſtück, muß es aber auch, der Natur der Sache nach, bleiben; und es darf genügen, wenn der Lehrer nur zur Belehrung über die Hauptſachen veranlaßt wird. Der mündliche Unterricht, (und zwar jede Anmerkung gleich an Ort und Stelle, wo ſie praktiſch auszuführen, ja nothwendig iſt,) gute Muſter in Abſicht der Kompoſition und des Vortrags, und endlich das eigene Gefühl, ſo wie der ſich allmählig bildende und befeſtigende Geſchmack des Schülers werden und müſſen das übrige thun.

§. 7.

So unzulänglich aber allgemeine Regeln zum ſchönen Vortrage, ſo wie zur Auffaſſung des Charakters eines Muſikſtücks ſeyn müßten, ſo unzulänglich ſind auch alle Bezeichnungen deſſelben durch Worte oder andere Zeichen. Der Charakter des Stücks kann nur aus ihm ſelbſt genau erkannt werden. Dies ſchließet jedoch nicht aus, daß das Auffinden deſſelben dem Spieler nicht durch gewiſſe Worte und andere Zeichen erleichtert, daß durch dieſelben nicht wenigſtens dem gänzlichen Vergreifen eines Muſikſtücks in Abſicht auf Charakter vorgebeugt werden könnte. Dieſe beyden Zwecke zu erreichen, hat man vielerley Kunſtworte erſonnen, die man dem Tempo des Stücks, gleich beym Anfange deſſelben, beyzuſetzen pflegt. Dieſe Worte müſſen immer unvollſtändig zur Bezeichnung der Charaktere bleiben, indem die feinern Wendungen und Nüanzen *alle* Bezeichnungen durch Worte verſchmähen und *nur* durch Töne (und Mimik) dargeſtellt werden können. Noch unvollſtändiger wird jede Ueberſetzung dieſer Kunſtausdrücke bleiben müſſen, da bey der Ueberſetzung entweder neue, nicht hieher gehörige Nebenideen erweckt werden, oder an andere, hieher gehörige, nicht erinnert wird. Man kann ſich deshalb das *genauere* Verſtändniß dieſer Kunſtausdrücke nur durch fortgehende Aufmerkſamkeit und Erfahrung erwerben. Um jedoch dem Schüler die nöthigſten Vorkenntniſſe und möglichſte Hülfleiſtung zu verſchaffen, folge hier ein Verzeichniß der gangbarſten Kunſtwörter dieſer Art, wobey zu merken iſt, daß verſchiedene *zugleich*

das Tempo der Stücke, denen ſie vorgeſetzt werden, anzeigen; aber auch: daß nicht alle Komponiſten dieſe Worte genau genug zu wählen verſtehen.

Presto, ſehr geſchwind, im Ausdruck gewöhnlich flüchtig.

Allegro, raſch, im Ausdruck gewöhnlich (und wenn kein anderes Beywort hinzugefügt wird) kräftig und bedeutend.*)

Vivace, lebhaft, im Ausdruck gewöhnlich munter.

Commodo, (bequem) im Tempo langſamer, im Ausdruck dem Worte gemäß.

Moderato, mäßig, im Ausdruck gewöhnlich nachdrücklich.

Tempo giusto, (angemeſſen, gehörig,) im Tempo ohngefähr, wie Moderato, im Ausdruck gewöhnlich leichter.

Maestoso, (majeſtätiſch) im Tempo mehr langſam als geſchwind, im Ausdruck kräftig und dem Worte gemäß.

Andante, macht im Tempo das Mittel zwiſchen Allegro und Adagio. Der Ausdruck wird gewöhnlich durch ein Beywort näher beſtimmt, ſonſt iſt er zärtlich, ſanft und rührend.

Grave, (ernſthaft) langſamer als Andante, im Ausdruck mit Würde.

Adagio, langſam, der Ausdruck wird gewöhnlich durch ein Beywort näher beſtimmt, ſonſt iſt er ſanft klagend.

Lento, im Tempo ohngefähr wie Adagio, aber im Ausdruck matter klagend.

Largo, im Tempo noch ein wenig langſamer als Adagio, im Ausdruck tiefer, finſtrer klagend.

Zwiſchengrade des langſamen oder Geſchwinden mit Rückſicht auf den Ausdruck zu bezeichnen, leitet man von dieſen verwandte Worte ab, z. B.

Prestissimo, noch ſchneller als Preſto.

Vivacissimo, noch lebhafter als Vivace.

Allegretto, weniger raſch (und weniger kräftig) als Allegro.

Andantino, weniger langſam und weniger zärtlich (das will ſagen: ein wenig lebhafter) als Andante.

Larghetto, weniger langſam und weniger klagend, als Largo.

Assai, oder molto, auch di molto, ſehr — wie: Allegro assai, Adagio molto u. dgl.

Moderato, mäßig — wie: Allegro moderato.

Vivo, lebhaft — wie: Allegro vivo.*)

Poco oder un poco, ein wenig, wie: Poco Allegro.

Non tanto, non troppo, non molto, nicht zu ſehr, oder meno, weniger — wie Allegro non tanto, meno Allegro.

Con moto, mit Bewegung: d. h. etwas lebhafter, als das Hauptwort ohne dieſen Zuſatz verlangt — wie: Andante con moto.

Più stretto, etwas ſchneller, (gebraucht man mitten in Stücken, wo das Tempo beſchleunigt werden ſoll.)

Più tosto, vielmehr — wie: Andante, più tosto Allegretto.

Quasi, beynahe als — wie: Andante, quasi Allegretto.**)

Zwiſchengrade des Charaktrers und Ausdrucks, auch manchdrley beſondere Eigenheiten deſſelben anzudeuten, hat man viele Kunſtausdrücke erfunden, von denen die gebräuchlichſten folgende ſind: ***)

---

*) Wenn der Ausdruck Allabreve oder Alla capella das Tempo bezeichnen ſoll, ſo giebt er ein ſchnelles an, wo ohngefähr jede Note halb ſo lang dauern ſoll, als ſie ſonſt dauern würde.

*) Einige dieſer Beywörter werden zuweilen ohne das Hauptwort über ein Stück geſchrieben, und dann iſt dies Hauptwort hinzuzudenken — z. B. Vivo, ſtatt Allegro vivo. So werden auch manche der obigen Hauptwörter als Beywörter zu andern Hauptwörtern geſetzt und beziehen ſich alsdann nur auf den Charakter und Ausdruck — z. B. Allegro maestoso.

**) Stücke, die im Tempo und der Art des Ausdrucks gewiſſen Tänzen ähnlich vorgetragen werden ſollen, bekommen Ueberſchriften nach dieſen Tänzen; z. B. Alla Polacca, (wie die Polonaiſe) Tempo di Minuetto etc.

***) Manche der hier folgenden Worte werden auch zu einzelnen Stellen der Stücke geſetzt, wie z. B. dolce, expreſsivo.

Affettuoso, oder con affetto, mit mehr Affekt, als das Hauptwort ohne dieſen Beyſatz erfordern würde — wie Andante affettuoso. (Wird nur bey rührenden Stücken gebraucht.)

Agitato oder con agitazione, ungeſtüm, vorwärts treibend, ängſtlich; bey ſchnellen Sätzen — wie: Allegro agitato.

Con allegrezza, munter, leicht

Amabile, oder amoroso, lieblich, zärtlich.

Animoso, friſch, herzhaft, kräftig.

Con anima, mit Seele, mit Leidenſchaft.

Arioso, melodiſch, ſingbar.

Brillante, oder con brio, ſehr friſch, hervorſtechend, feurig.

Cantabile, ſingbar, ſehr angenehm.

Capriccioso, ſoll bey Stücken, die etwas Bizarres, ganz Fremdartiges in der Behandlung haben, dieſen Charakter anzeigen.

Dolce, dolcemente, con dolcezza, angenehm, ſanft, lieblich.

Doloroso, con dolore, con duolo, wehmüthig, mit Schmerz.

Expressivo, con expressione, ausdrucksvoll.

Flebile, bittend, ſanft klagend.

Fuocoso, (focoso,) con fuoco, mit Feuer, ſehr lebhaft und nachdrücklich.

Furioso, heftig, wild.

Giocoso, ſcherzhaft.

Con gravità, ſo viel als grave.

Grazioso, con grazia, angenehm, gefällig, graziös.

Innocente, innocentemente, naiv.

Irresoluto, ſchwankend, weniger abgemeſſen.

Lagrimoso, oder lamentoso, lamentabile, klagend, wehmüthig.

Languendo, languente, ſchmachtend, ſeufzend.

Legato, ligato, eng verbunden, geſchleift.

Leggiere, leicht, flüchtig vorzutragen.

Lugubre, düſter, ſehr traurig mit Kraft.

Lusingando, ſchmeichelnd, ſehr lieblich.

Mesto, betrübt, ſehr traurig mit Ermattung.

Negligente, flüchtig, ohne Anſtrengung.

Parlante, redend — entweder, wörtlich genommen, oder im Geſange dem Geſpräch ſich nähernd.

Pastorale, idylliſch, naiv.

Patetico, pathetiſch, feyerlich, groß, erhaben.

Pietoso, weichherzig.

Pomposo, prächtig, feyerlich.

Risoluto, beherzt, kräftig.

Scherzando, Scherzo, Scherzoso, ſcherzhaft, tändelnd.

Siciliano, alla Siciliana, wie ein Sicilianiſcher Schäfertanz — faſt ſo viel als Pastorale überhaupt.

Spiritoso, con spirito, ſehr lebhaft, feurig.

Stoccato, (staccato) kurz abgeſtoßen.

Tenero, con tenerezza, zärtlich, weich, ſchmeichelnd.

Tenuto, ausgehalten, nachdrücklich feſt gehalten.
Tranquillamente, gelaſſen, ſtill freundlich.
Zeloso, con zelo, mit Eifer, Behendigkeit und Nachdruck.

§. 8.

Da der ſchöne Vortrag dem Spieler viel Freyheit über das Werk, das er vorträgt, verſtattet, da er ihn ſogar zu mancher größern oder kleinern Veränderung deſſelben veranlaßt: ſo iſt er nicht möglich, ohne eine genaue Bekanntſchaft und Fertigkeit in der ſichern Anwendung wenigſtens der Haupt-Regeln der Harmonie oder des Generalbaſſes. Man muß die Regel überall genau kennen und zu befolgen im Stande ſeyn, ehe man ſich über ſie zu erheben wagen darf. Darum findet der Lernende im letzten Abſchnitte dieſer Schrift ſo viel, als ihm allenfalls genügen kann. Will er, was ihm ſehr zu rathen, weiter gehen: ſo ſuche er Unterricht in größern Werken.

Zehntes Kapitel.

Von der Temperatur und Stimmung.

---

§. 1.

Die vollkommene Ausführung unſrer Muſik verlangt eine Nachhülfe der Natur in Abſicht auf die Art und Weiſe, wie ſie die Töne beſtimmt, und wie ſie, dieſer Beſtimmung nach, auch gewöhnlich mathematiſch angegeben und berechnet worden ſind.*)

§. 2.

Der natürlichen (urſprünglichen) Beſchaffenheit nach iſt z. B. ein anderer Abſtand zwiſchen c — cis, und zwiſchen c — des; ſo nehmlich, daß ſich c — cis, wie 24: 25, c — des aber, wie 15: 16, verhält. Nun darf aber in der Ausübung dieſer Unterſchied nicht ſtatt haben, weil ſonſt eine richtige Zuſammenſtimmung unmöglich wird; denn die in einer Oktave befindlichen

---

*) Der Punkt, der den Unterſchied der natürlichen und kunſtgemäßen Skala am leichteſten bemerklich machen, aber zugleich die Nothwendigkeit jener Nachhülfe am bequemſten vor Augen legen kann, iſt die Beſtimmung der Quinten. Die Natur giebt nur (mathematiſch-) reine Quinten; ſtimmt man aber ein Inſtrument nach dieſen, ſo findet man bald und unverkennbar, daß man immer weit höher wird, als die Zuſammenſtimmung des Ganzen zuläßt. Vielleicht genügt es dem Schüler, bis auf weiteres Eindringen in die Sache, ſie ſich alſo zu denken: Es laſſe ſich Ein Ton in 25 Theile zerlegen, der Punkt, 13, der Mittelzahl, wäre nun der eigentliche mathematiſche: aber durch dieſen wird das Verhältniß zu dem Ganzen geſtört, und nun wird praktiſch der entſcheidende Punkt um einige Zahlen verrückt. Wenigſtens wird dieſe Darſtellung ihn nicht in die, oft auch von bedeutenden Muſikern und Mathematikern geäuſſerte Beſorgniß verfallen laſſen, als gehen die Mathematik und die jetzige Praxis der Kunſt allzuſehr von einander ab: man bemerkt, daß dieſe Abweichung ſo klein iſt, daß ſie im Einzelnen nur von dem allergeübteſten Ohr aufgefaßt werden kann. — Im Allgemeinen geſtebet der Verf., daß er dieſes Kapitel ſeiner Schrift den Kennern zur genaueſten Prüfung zu empfehlen wünſcht, da die Sache für Theorie und Praxis der Muſik von bedeutender Wichtigkeit, und da unter den meiſten Muſikern und Lehrern, ja auch in den meiſten Lehrbüchern ein unſicheres Schwanken bemerklich: von ihm aber, dem Verf. vornemlich, durch lange und fleißige Behandlung der Orgeln und deren Stimmung, der Weg, den er hier vorgezeichnet, als der einzig ſichere und zuverläßige erprobt worden iſt.

halben Töne müſſen eine geometriſche Progreſſion machen, deren erſtes Glied 1. und deren letztes 2. iſt: ſoll dies aber möglich werden, ſo muß jeder der zwölf halben Töne einer Oktav kleiner, als 15 : 16, und größer, als 24 : 25 beſtimmt — ſo muß deshalb jede Quinte ein wenig erniedriget, jede große Terz ein wenig erhöhet werden.*) Wollte man z. B. jede Fortſchreitung natürlich = rein nehmen — d. h. jede Quinte, wie 2 : 3, jede kleine Terz, wie 5 : 6, jede große Terz, wie 4 : 5, u. ſ. w. ſo würde man ſich von dem Standpunkte, von wo man ausgegangen, immer mehr entfernen und unvermeidlich höher werden, und zwar dies ſchon der innern Verhältniſſe ſelbſt wegen, noch mehr aber durch die Eigenheit unſers Ohrs, (ehe es durch Kunſt und lange Uebung anders gewöhnt iſt,) dieſe Intervallen lieber höher, (ſchärfer,) als tiefer (ſtumpfer) zu hören — andre Erweiſe zu geſchweigen, da die Sache unwiderſprechlich iſt.**)

§. 3.

Um nun eine gleichmäßige Zuſammenſtimmung und dadurch erſt die vollkommene Ausführung der neuern Muſik möglich zu machen, müſſen die Intervalle temperirt (gemäßigt) werden — das heißt: es muß von der urſprünglichen (natürlichen, mathematiſchen) Reinheit der Töne in ſo fern abgewichen werden, daß jeder Ton, nicht nur in Beziehung auf einen gewiſſen Grundton, ſondern in jedem Verhältniß zu jedem andern Ton, mit dieſem wohl zuſammenſtimme — was man dann ſeine praktiſche oder kunſtgemäße Reinheit nennen könnte.

§. 4.

Wird nun dieſe Abweichung von der urſprünglichen Reinheit der Töne auf dieſe insgeſammt ſo gleichmäßig vertheilt, daß ſie in jedem Verhältniß gegen einander vollkommen zuſammenſtimmen und darum das Ganze und Einzelne dieſelbe Wirkung thut, als ob es natürlich rein wäre, wird mithin eine Quinte oder Terz in Hinſicht auf Höhe oder Tiefe der andern völlig gleich beſtimmt: ſo temperirt man gleichſchwebend, und dies Verfahren, ſo wie die darauf gebauete innere Einrichtung des Tonſyſtems wird die gleichſchwebende Temperatur genannt.***)

§. 5.

Ein Klavierinſtrument dieſer gleichſchwebenden Temperatur gemäß zu ſtimmen, und dadurch möglich zu machen, daß auf ihm in allen Tonarten rein geſpielt werden könne — dazu hat man verſchiedene Verfahrungsarten vorgeſchlagen; es ſoll jedoch hier nur derjenigen gedacht werden, die am leichteſten und doch zugleich zuverläßig zum Zweck führen.

---

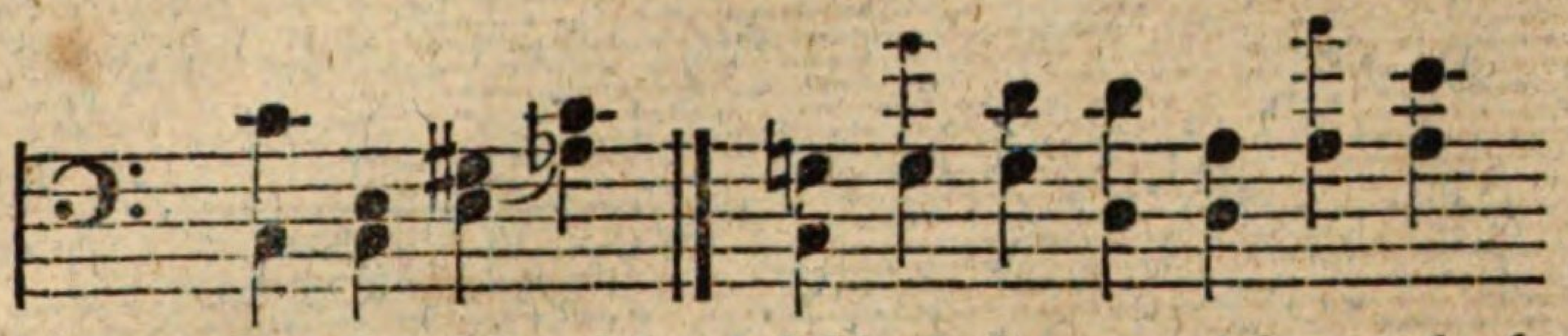
*) Dieſes „ein wenig" iſt allerdings nicht beſtimmt genug für den Theoretiker: da aber hier nur ein Handbuch für die Praxis gegeben wird, da dieſes „wenig" zu beſtimmen die allerſubtileſten und weitläufige Rechnungen nöthig macht; da es endlich wirklich ein ſo weniges iſt, daß doch am Ende allein dem Ohre vertrauet, und dies durch die Theorie nur gerechtfertigt werden muß — ſo wird man eine weitere Auseinanderſetzung hier nicht verlangen.

**) Hierher gehört auch die ſeltſam ſcheinende, wenig bekannte, und doch jede Stunde zu machende Beobachtung: wenn man eine ſtark beſetzte Muſik, oder die Orgel bey vollem Werk in der Nähe hört, ſo klingt uns alles höher, als wenn man ſich plötzlich entfernet, (beonders ſo, daß nur eine Wand zwiſchen der Muſik und dem Zuhörer iſt,) wo man dann alles tiefer hört. Man ſehe hierüber und über das meiſte hieher Gehörige: Marpurg (Verſuche über die muſikaliſche Temperatur) und Chladni — welcher letztere ebenfalls jenes, oben ſogleich anzugebende gleichſchwebende Temperiren ganz unbedingt und für alle Inſtrumente annimmt.

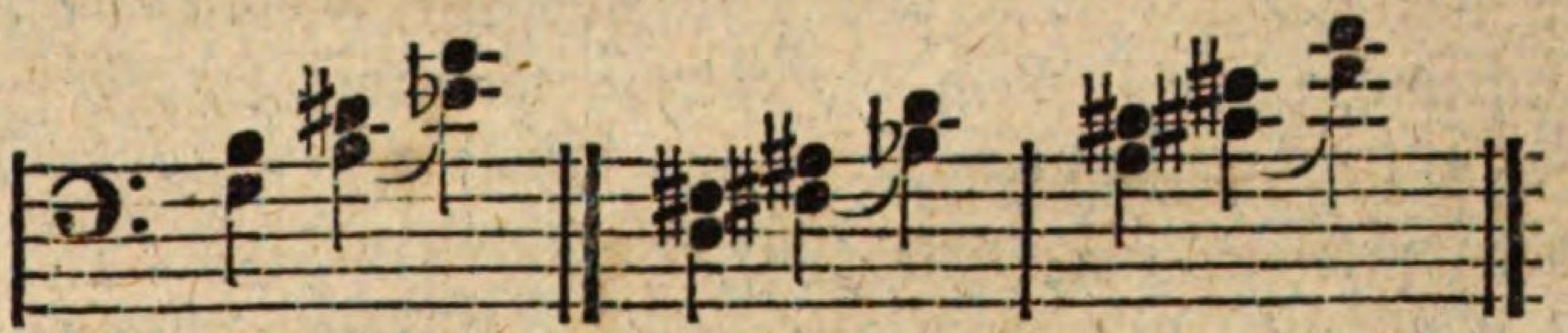
***) Eine ungleichſchwebende Temperatur hat beſonders Kirnberger vorgeſchlagen, empfohlen, und — jedoch mehr ſpitzfindig, als gründlich, vertheidigt. Bey dieſem Verfahren werden neun Quinten ganz (natürlich=) rein geſtimmt, die andern aber temperirt — welche nun nothwendig deſto auffallender unrein werden. Für die Unbrauchbarkeit dieſer Temperatur entſcheidet ſogleich jedes unverwöhnte Ohr; wiſſenſchaftlich widerlegt iſt Kirnberger durch Marpurg (im oben angeführten Werke) und durch Chladni (Entdeckungen über die Theorie des Klanges, und: Syſtem der Akuſtik).

§. 6.

Die leichteſte und doch auch ſicherſte Methode ein Klavierinſtrument gleichſchwebend zu temperiren iſt folgende*): Man ſtimme zuerſt das ungeſtrichene (kleine) c mit ſeiner Oktav, dem c̄; dann zum erſten c die große Terz e, zu dieſem e die große Terz gis. Sind die großen Terzen völlig rein — und ob ſie es ſind, bemerkt man leicht, denn das gis muß zwiſchen e und c̄ alſo geſtimmt ſeyn, daß die große Terz e — gis völlig eben ſo rein iſt, als die größe Terz as (gis) c̄; dann ſtimme man zu c die Quinte g, zum g die Quinte d̄, ꝛc. wie man die ganze Verfahrungsart anſchaulicher im folgenden Notenbeyſpiele findet:



Iſt man bis zu dieſem ē, als der Quinte von a, gekommen: ſo unterſuche man erſt, ob man nicht gefehlt habe — nicht zu hoch oder zu tief geworden ſey. Man ſchlage nehmlich das gleich zuerſt geſtimmte e zu dieſem zuletzt geſtimmten ē an, wo es ſich denn gleich zeigen muß, ob, und wie man gefehlt habe. Hat man gefehlt, ſo iſts nöthig, bis zum g zurückzugehen, und die Quinten ſo lange zu verbeſſern, bis das ē zum e ganz rein ſtimmt. Nun fange man abermals an von g, d und a die großen Terzen zu ſtimmen, wie es vorher bey c geſchahe — nehmlich:



Hier müſſen nun die großen Terzen, (beſonders muß auch der durch beyde Verſetzungszeichen bemerkte Ton,) genau wieder ſo, wie im Anfange bey c eingeſtimmt werden. Iſt dies geſchehen, ſo fahre man fort, das Inſtrument durch Oktaven vollends rein zu ſtimmen **).

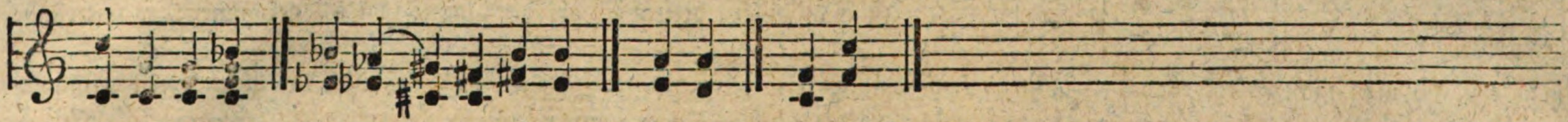
§. 7.

Die zweyte, ebenfalls zum Zweck führende, aber in der Anwendung ſchwerere Methode, ein Klavierinſtrument nach der gleichſchwebenden Temperatur zu ſtimmen, iſt folgende: Man ſtimme c̄ und c̿ ganz rein, alsdann die Quinte ḡ ein wenig unter ſich ſchwebend, damit die große Terz ē um ſo leichter dazwiſchen geſtimmt werden könne. Dieſer Akkord muß nun erſt ganz berichtigt werden; iſt er es, ſo ſtimme man die kleine Septime b̄ dazu, und zwar ſo ſcharf, als es der Wohllaut verſtattet; zu dieſem b̄ ſtimme man es̄, doch ſo, daß das b̄, als Quinte, dagegen ein wenig unter ſich ſchwebt; zu dem es̄ ſtimme man die Quarte as̄ —

*) Daß zu allem Stimmen ein feines und auch muſikaliſch gebildetes Ohr vorausgeſetzt wird, bedarf wohl kaum einer Erwähnung.

**) Dieſe Methode gründet ſich auf eigene vielfältige Erfahrung des Verfaſſers. Es iſt bekannt, wie ſchwer es ſonſt iſt, den Orgeln vollkommen gleichſchwebende Temperatur zu geben — unſere Vorfahren, faſt den einzigen Sebaſt. Bach ausgenommen, hielten es ſogar für unmöglich, und gaben, wie noch jetzt viele Organiſten, geradehin auf, aus allen Tönen rein ſpielen zu wollen —: der Verf. hat nach oben angegebenem Verfahren, jene Temperatur vermittelſt der großen Terz zu erhalten, bereits vor mehrern Jahren die Orgel der Leipziger Nicolai-Kirche und noch kürzlich die Orgel der Stadtkirche zu Weimar behandelt und ſeinen Zweck vollkommen erreicht — wovon ſich Jedermann zu jeder Zeit überzeugen kann. Es mußte ihm Freude machen, ſpäterhin dieſelbe Methode in dem ſchätzbaren Buche eines ſehr geſchickten Mannes empfohlen zu ſehen; man ſehe: Verſuch, Klaviere und Orgeln auf eine leichtere Art, als auf die gewöhnliche des Quintencirkels, gleichſchwebend zu temperiren, von Weller, Leipz. im Bureau de Musique 1803 — eine Schrift, die in den Händen aller Orgel- und Klavierinſtrumenten-Erbauer, ſo wie aller deren ſeyn ſollte, die für ſich oder Andere Klavierinſtrumente ſtimmen.

(ob dieſe richtig iſt, erfährt man leicht durch Vergleichung mit dem ſchon vorher geſtimmten $\bar{e}$ —) zu dem $\overline{as}$ als $\overline{gis}$, die Unter-Quinte $\overline{cis}$, zu dieſem die Quarte $\overline{fis}$, zu dieſem die Quarte $\bar{h}$ — (die Richtigkeit des $\bar{h}$ wird ebenfalls durch Vergleichung mit dem $\bar{e}$ erprobt —) hierauf laſſe man $\bar{a}$, als Quarte zum $\bar{e}$, nun $\bar{d}$ als Unter-Quinte, und zuletzt das $\bar{f}$, als Quarte oder Quinte zu $\bar{c}$ oder $\bar{\bar{c}}$ folgen. Findet ſich am Ende, daß die zuletzt geſtimmten Intervalle entweder zu hoch oder zu tief ſind, daß vielleicht beſonders das $\bar{f}$ als Quarte von $\bar{b}$ zu tief iſt — ſo muß man bis zum $\bar{b}$ zurückgehen und dieſes ein wenig tiefer ſtimmen. Einem geübten Ohre wird die Verbeſſerung dieſes Fehlers nicht ſchwer fallen. Zu mehrerer Deutlichkeit ſtehe dieſe Vorſtellung hier:



§. 8.

Von dem Mechaniſchen des Verfahrens beym Stimmen iſt ſchon in der Einleitung §. 15. geſprochen worden, wohin man hier verweiſen und nur hinzuſetzen will, daß es, um jeden Ton für ſich rein ſtimmen zu können, durchaus nothwendig ſey, daß auch keine Saite der Inſtrumente in ſich ſelbſt unrein ſeyn darf. Wenn daher ein Chor Saiten auf keine Weiſe rein geſtimmt werden kann, ſo unterſuche man zuerſt die unreine Saite, um zu erfahren, ob Roſtflecken oder andere Mängel daran Schuld ſind. Im erſten Falle kann man die Saite mit einem weichen Stückchen Leder, mit pulveriſirtem Bimsſtein beſtreuet, abreiben, worauf der Roſtfleck gewiß verſchwindet, wenn er nicht ſchon die Saite ganz durchgefreſſen hat; ſonſt aber muß man die fehlerhafte Saite mit einer andern vertauſchen. Uebrigens ſey zum Ueberfluß noch erinnert, daß auf Gleichheit des Bezugs ſehr zu ſehen iſt, und weder zu ſtarke, noch zu ſchwache Saiten aufgezogen werden dürfen.

Anhang.

Vom Generalbaß.

Erſtes Kapitel.

Von Harmonie, Akkorden und Accompagnement überhaupt.

§. 1.

Generalbaß (Bassus generalis) nennet man im weitern Sinn, und nicht genau genug, das ganze Syſtem der regelmäßigen Harmonie; im engern Sinn, und hier, die Kunſt (und Fertigkeit) die über einer Baßſtimme durch Zahlen angedeuteten Akkorde regelmäßig zu greifen *).

§. 2.

Harmonie wird theils von jedem einzelnen Akkord, theils (und vornehmlich in der Kunſtſprache) von einer Reihe regelmäßig auf einander folgender Akkorde gebraucht.

§. 3.

Akkord wird jede regelmäßige Verbindung und Zuſammenſetzung mehrerer Töne zu Einem Hauptklang genannt. Da man nun zwey, drey, vier und mehrere Töne auf dieſe Weiſe verbinden kann, ſo giebt es auch zwey-, drey-, vier- und mehrſtimmige Akkorde, und mithin kann auch eine gleichmäßige Führung derſelben—kann eine zwey-, drey-, vier- und mehrſtimmige Harmonie, und auch ein ſolches Accompagnement ſtatt finden.

§. 4.

Das vier- und mehrſtimmige Accompagnement findet vorzüglich bey ſtarken, gearbeiteten und vielſtimmigen Muſikſtücken, auch bey Recitativen ꝛc. ſtatt; bey einem Solo, Trio, einer Arie und überhaupt bey ſolchen Stücken, die einen feinen Vortrag erfordern, accompagnirt man öfters nur drey- oder auch zweyſtimmig.

§. 5.

Der Baß als die Erſte oder Grundſtimme wird mit der linken Hand, die übrigen (Ober-) Stimmen, werden mit der rechten Hand angeſchlagen. Bisweilen greift man auch wohl mit der linken Hand eine von den Mittelſtimmen. Unter Oberſtimme wird, wie es ſchon der Name giebt, der höchſte Ton gegen den Baß, und unter Mittelſtimmen werden die Töne zwiſchen dem Baß und der Oberſtimme verſtanden.

*) Die Bezeichnung der Harmonie durch Ziffern iſt um das Jahr 1706 von Ludovico Viadana in Italien erfunden worden.

§. 6.

Man macht den angehenden Generalbaßſpieler zuvörderſt mit dem vierſtimmigen Accompagnement bekannt. Hat er darin die nöthige Kenntniß und Fertigkeit erlangt, ſo geht man mit ihm an das wenigerſtimmige feine Accompagnement.

Zweytes Kapitel.

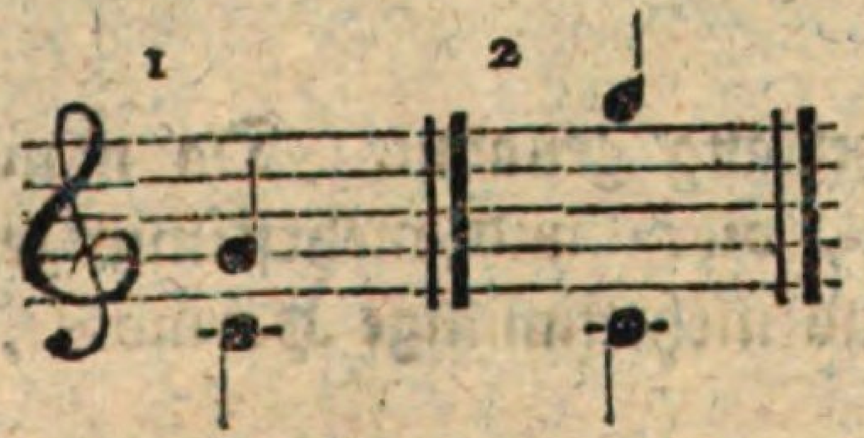
Von den Intervallen.

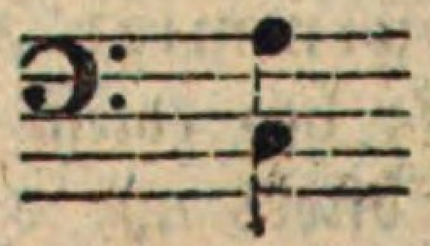
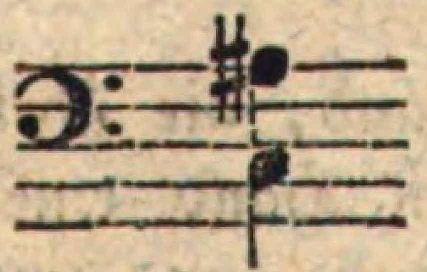
§. 1.

Ein Intervall nennt man in der Muſik den Raum zwiſchen zwey Tönen von verſchiedener Größe, oder die Entfernung eines Tones von einem andern. Wenn gleich die gemeine Rede (wiewohl unrichtig) den jedesmaligen höhern Ton das Intervall nennet: ſo iſt doch eigentlich keiner der beyden Töne das Intervall ſelbſt, ſondern beyde ſind nur der Anfang und das Ende deſſelben.

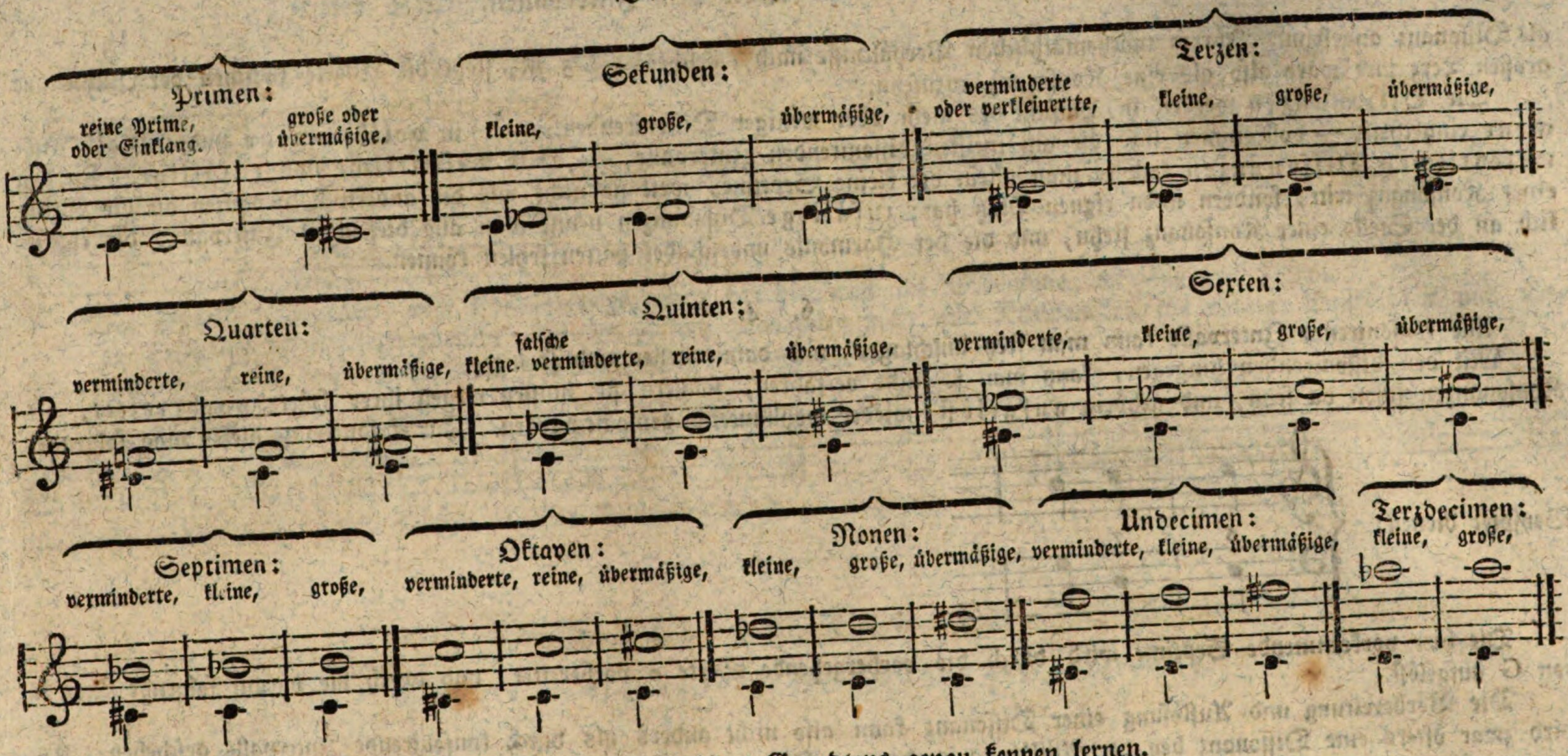
§. 2.

Die Intervalle werden benannt nach der Anzahl der Stufen *), die ſie auf dem Linienſyſtem einnehmen; werden von dem tiefern zum höhern Tone abgezählt, und mit der lateiniſchen Benennung der Zahl bezeichnet, die auf den höhern Ton fällt. So macht z. B. das d zum c das Intervall einer Sekunde, das $\bar{g}$ zum $\bar{c}$ das Intervall einer Quinte ꝛc. Die Intervalle behalten dieſe ihre Hauptbenennung — Terz, Quinte, Sexte ꝛc. — wenn ſie auch um eine oder mehrere Oktaven vom Grundtone entfernt liegen; z. B.:



bleibt, bey 2, das g immer die Quinte von c. Das Intervall behält auch ſeinen Namen, wenn es durch Verſetzungszeichen höher oder tiefer geworden iſt: dieſe Verſchiedenheit zu bezeichnen gebraucht man die Beywörter: **groß**, **klein**, **übermäßig**, **vermindert** ꝛc. So bleibt z. B. das $\bar{a}$ zum c die Sexte,  wenn es auch erniedriget, oder erhöhet worden iſt,  nur heißt im erſten Fall die Sexte groß, im zweyten klein, im dritten übermäßig.

*) Es giebt zweyerley diatoniſche Stufen: **große** und **kleine**. Die große wird der ganze Ton, die kleine der halbe genannt. Ein Ton iſt alſo dasjenige Intervall, deſſen beyde Enden nur um eine diatoniſche Stufe von einander entfernt ſind. Die Stufen c d, g a, machen demnach ganze, die Stufen e f, h c, halbe Töne aus.



Der angehende Generalbaſſiſt muß die Intervalle jedes Grundtons genau kennen lernen.

§. 3.

Die Intervalle ſind in Hinſicht auf ihre Wirkung entweder **konſonirend** (wohlklingend) oder **diſſonirend** (übelklingend). Konſonirende Intervalle werden diejenigen genannt, deren Verhältniß gegen einander das Ohr leicht faßt, und deren Zuſammenklang angenehm und beruhigend iſt; diſſonirende hingegen diejenigen, die bey ihrem Zuſammenklingen das Ohr beunruhigen, und ein Verlangen nach konſonirenden Intervallen erwecken.

Konſonirende Intervalle ſind: die **reine Oktave**, die **reine Quinte**, die **reine Quarte**, die **kleine** und **große Terz**, die **kleine** und **große Sexte**.

Diſſonirende Intervalle ſind: **alle Sekunden**, die **verminderte Terz**, die **verminderte** und **übermäßige Quarte**, die **falſche** und **übermäßige Quinte**, die **verminderte** und **übermäßige Sexte**, **alle Septimen**, die **verminderte** und **übermäßige Oktave**, die **Nonen**. Die Konſonanzen werden in Hinſicht ihres mehr oder weniger Beruhigenden (mehr oder weniger Befriedigenden) wieder in zwey Klaſſen eingetheilt: in **vollkommene** und **unvollkommene**. Zu den **vollkommenen** werden gerechnet der **Einklang**, die reine **Oktave** und die reine **Quinte**, und zwar aus dieſem Grunde, weil ſie weder erhöhet oder erniedriget werden können, ohne die Natur der Konſonanz zu verlieren; zu den unvollkommnen wird die Terz und **Sexte** gerechnet, weil ſie, ohne die Natur der Konſonanz zu verlieren, groß und klein ſeyn können. Die reine **Quarte** hält unter den konſonirenden Intervallen gleichſam das Mittel, daher wird ſie von einigen Theoretikern als vollkommen, von andern wieder als unvollkommen, und in gewiſſen Fällen, (wie weiter unten bey dem Quartſexten-Akkorde gezeigt werden wird) auch

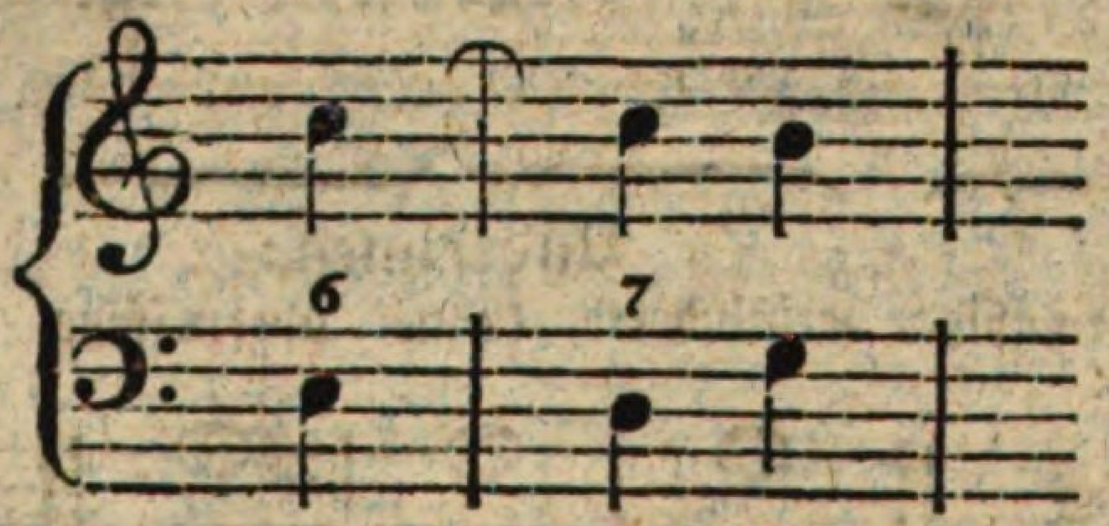
als Diſſonanz angeſehn. Ihrem mathemathiſchen Verhältniſſe nach, welches 4 : 3 iſt, ſteht die Quarte zwiſchen der Quinte und großen Terz und wäre alſo als eine Konſonanz anzuſehn.

Die *Diſſonanzen* werden in Hinſicht des mehr oder weniger Diſſonirenden, — 1) in *vollkommene* und *unvollkommene* eingetheilt — vollkommen ſind die am meiſten diſſonirenden Intervalle, — 2) in *weſentliche* und *zufällige*. Zu den *weſentlichen Diſſonanzen* rechnet man allein die kleine Septime, weil ſie nicht wie die andern Diſſonanzen an die Stelle einer Konſonanz tritt, ſondern ihren eignen Platz hat; *zufällige* Diſſonanzen nennt man alle diejenigen Intervalle, die eigentlich an der Stelle einer Konſonanz ſtehn, und die der Harmonie unbeſchadet hätten fehlen können.

§. 4.

Alle konſonirende Intervalle kann man frey anſchlagen, und damit gehen und ſpringen.

Mit den diſſonirenden hingegen, kann man ſo nicht verfahren, ſondern ſie müſſen wegen ihrer Härte *vorbereitet*, als Konſonanzen ſchon da ſeyn, und gehörig *aufgelöſt*, wieder wohllautend gemacht werden. Zur Erläuterung dieſes mag folgendes Beyſpiel dienen:



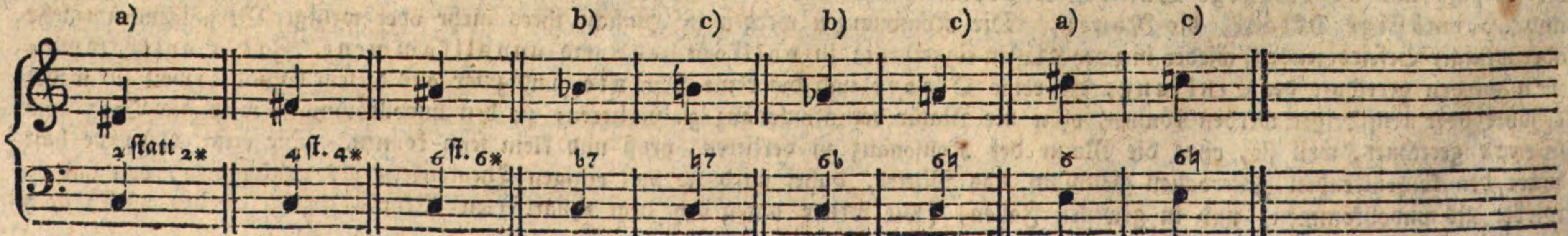
Die hier vorkommende Septime wird durch die vorhergehende Sexte e vorbereitet, und durch die darauf folgende Terz h von G aufgelöſt.

Die Vorbereitung und Auflöſung einer Diſſonanz kann alſo nicht anders als durch konſonirende Intervalle geſchehen. Es wird zwar öfters eine Diſſonanz bey der Auflöſung wieder zur Diſſonanz, aber zuletzt muß doch die Hauptauflöſung in eine Konſonanz geſchehen.

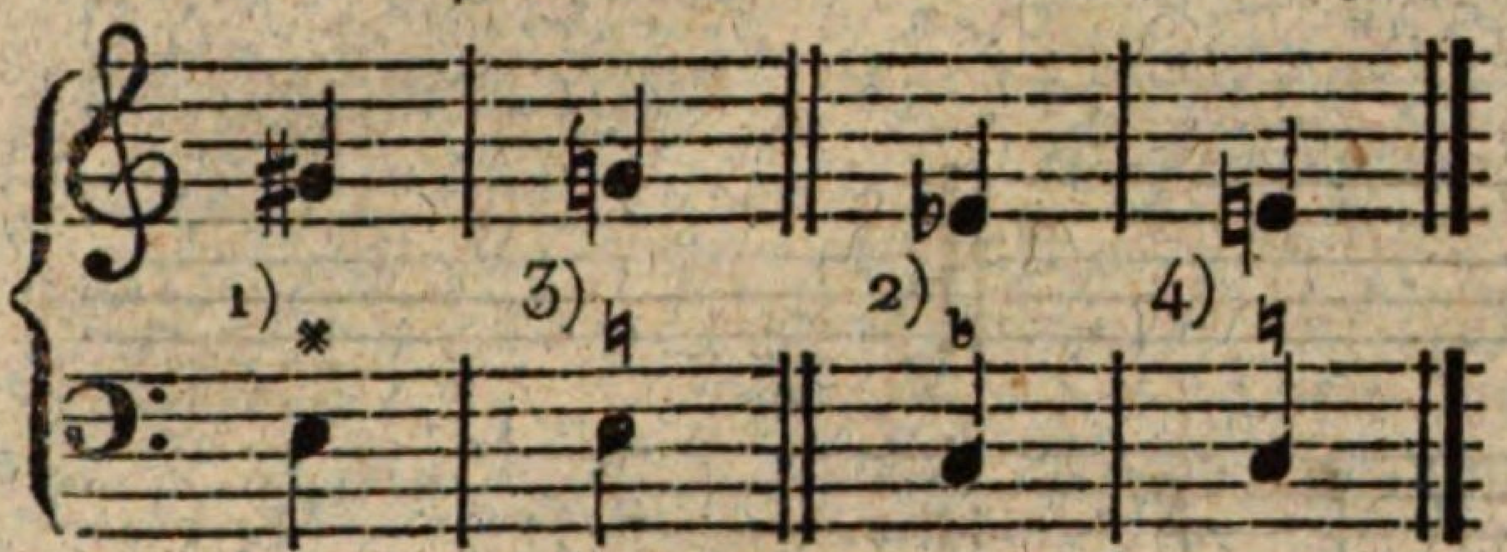
Die Auflöſung der Diſſonanzen iſt durchaus nothwendig, aber die Vorbereitung nicht immer.

§. 5.

Alle Intervalle werden beym Accompagnemet der Tonleiter gemäß genommen, in welcher man ſpielt. Wenn ein Intervall erhöht oder erniedrigt werden ſoll, ſo braucht man dazu die Verſetzungszeichen *, b, ♮. Sie werden gewöhnlich durch die Ziffern gezogen, oder darneben geſetzt, und haben hier eben die Bedeutung, wie bey den Noten, nämlich: das * macht das Intervall um einen halben Ton höher a), und das b um einen halben Ton niedriger b); das ♮ ſetzt es wieder an ſeinen natürlichen Platz c). Die Erhöhung eines Intervalls wird gewöhnlich mit einem durch die Ziffer gezogenen Strich, ſtatt des *, angedeutet a).



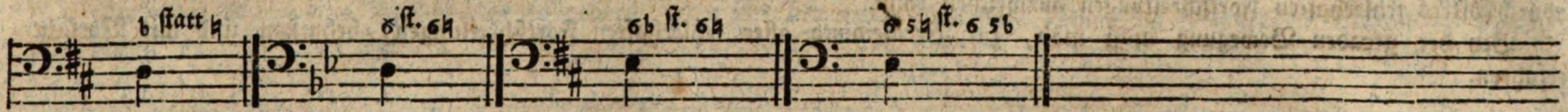
Ein bloßes * über einer Baßnote zeigt allezeit die große 1) und ein b) die kleine Terz 2) an, als:



das ♮ deutet bey 3) die kleine und bey 4) die große Terz an.

Das doppelte Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen hat hier auch die Bedeutung, wie bey den Noten.

In Anſehung der Verſetzungszeichen bey den Ziffern beobachten nicht alle Komponiſten die nöthige Deutlichkeit und Beſtimmtheit, ſondern ſie verwechſeln öfters das eine mit dem andern, als:



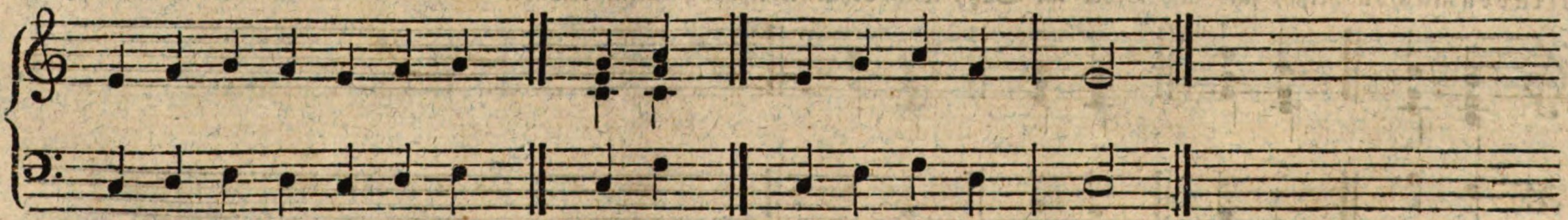
So findet man oft die falſche Quinte in allen Tonleitern durch 5b angezeigt.

Drittes Kapitel.

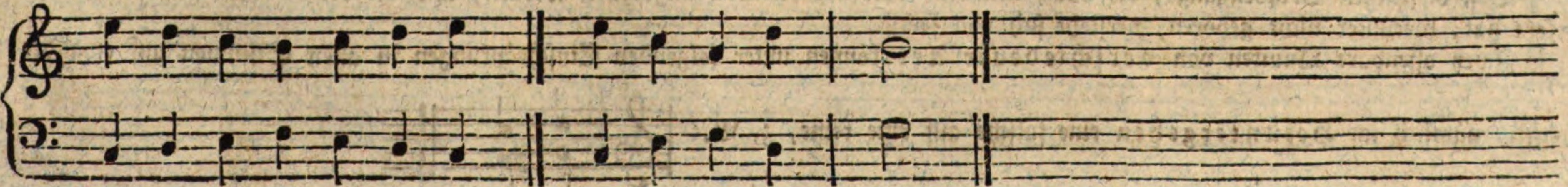
Von der Bewegung, oder Fortrückung der Intervalle.

Die Bewegung, oder Fortrückung der Intervalle geſchieht auf dreyerley Art:

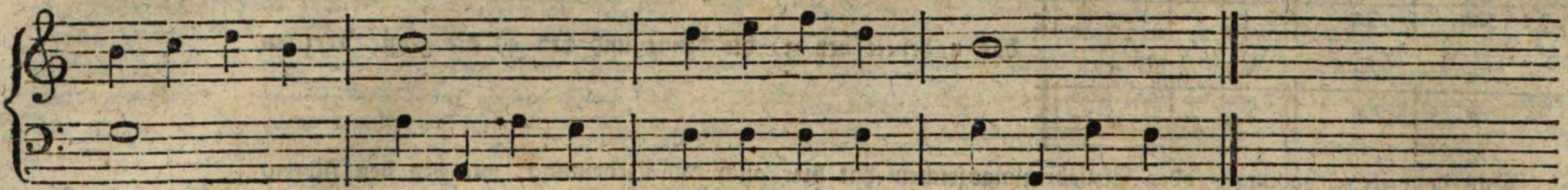
1) in gerader Bewegung, (motus rectus) wenn nämlich zwey oder mehr Stimmen zugleich auf- oder abſteigen, oder ſpringen. Z. B.:



2) in der Gegenbewegung, (motus contrarius) wenn ſich zwey oder mehr Stimmen entweder gegen einander, oder aus einander bewegen. Z. B.:



3) In der vermiſchten, ſchrägen oder Seitenbewegung, (motus obliquus) wenn eine Stimme ſteigt oder fällt, und die andere auf ihrer Stelle bleibt:



Von dieſen drey Arten der Bewegung iſt die Gegenbewegung beym Accompagnement die brauchbarſte und ſicherſte, weil man dadurch öfters fehlerhaften Fortſchreitungen ausweichen kann.

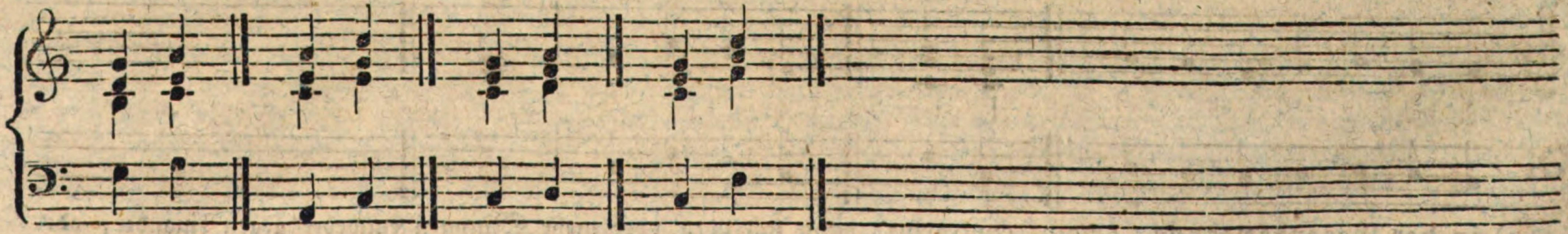
Bey der geraden Bewegung muß man, zur Vermeidung aller fehlerhaften Fortſchreitungen, behutſam und mit Vorſicht verfahren.

Viertes Kapitel.

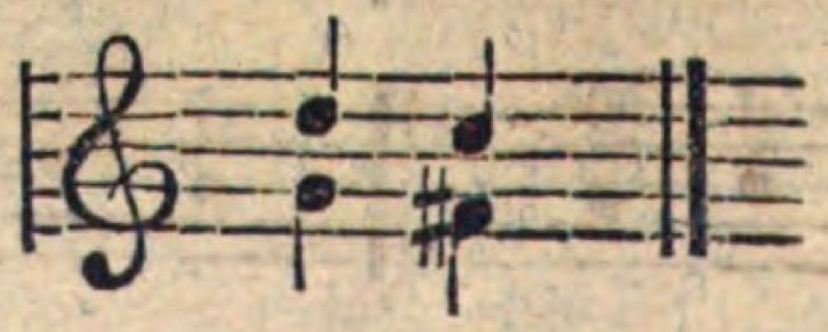
Von den fehlerhaften Fortſchreitungen.

§. 1.

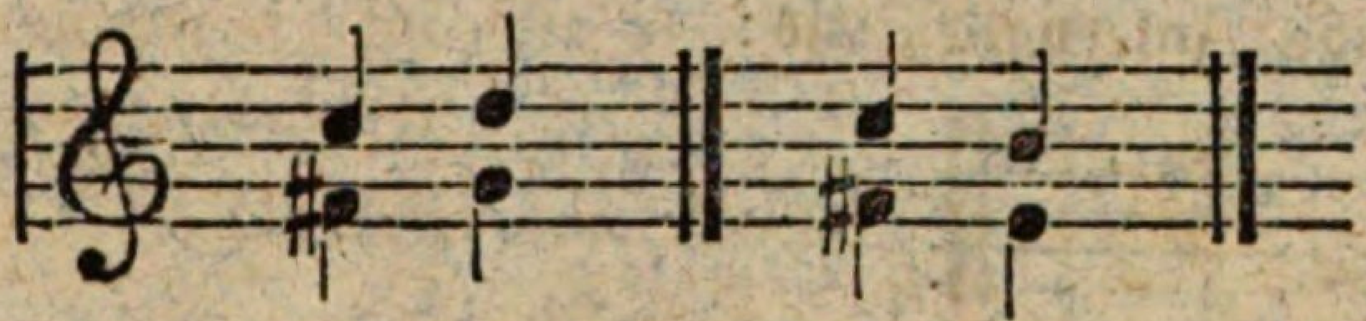
Eine fehlerhafte Fortſchreitung entſteht: 1) wenn zwey oder mehr vollkommene Konſonanzen (Oktaven und Quinten) ſtufen- oder ſprungweiſe in gerader Bewegung auf einander folgen. Nachſtehende und ähnliche Fortſchreitungen, die man Quinten- und Oktavenmachen heißt, ſind alſo weder im Satz, noch beym Accompagnement erlaubt.



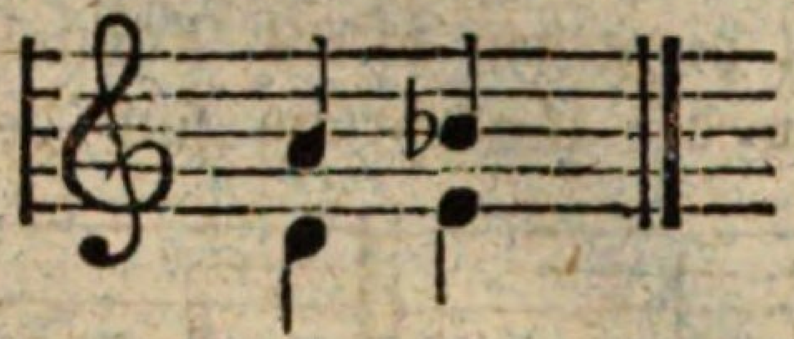
Daß diejenigen Oktavengänge, die durch unisono oder all' Ottava angedeutet werden, und die der Komponiſt mit Bedacht geſetzt hat, hierunter nicht gehören, verſteht ſich von ſelbſt.

Zwey offenbare Quinten von verſchiedener Art können unter folgenden Einſchränkungen in allen Stimmen auf einander folgen, nämlich im Heruntergehen eine falſche auf eine reine, z. B.: 

Nicht ſo gut iſt ſowohl im Hinauf= als Heruntergehen die Folge einer reinen Quinte auf eine falſche, und daher nur in den Mittelſtimmen erlaubt, als:

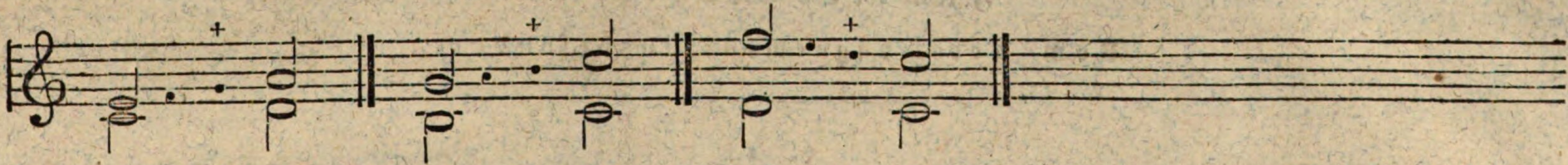


Hierzu gehört auch im Hinaufgehen die Folge einer falſchen Quinte auf eine reine, als:



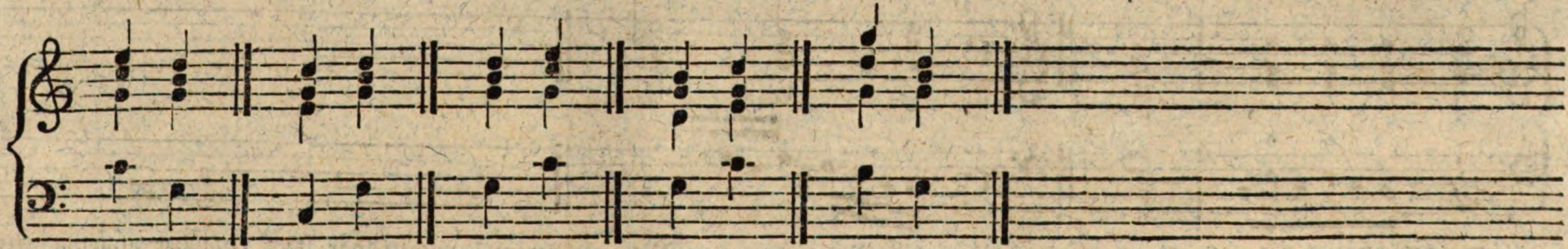
§. 2.

Unter die fehlerhaften Fortſchreitungen gehört: 2) wenn bey zwey in gerader Bewegung ſpringenden Stimmen, durch die Ausfüllung der dazwiſchen liegenden Intervalle, bey einem derſelben *verdeckte* Quinten oder Oktaven entſtehen, als:



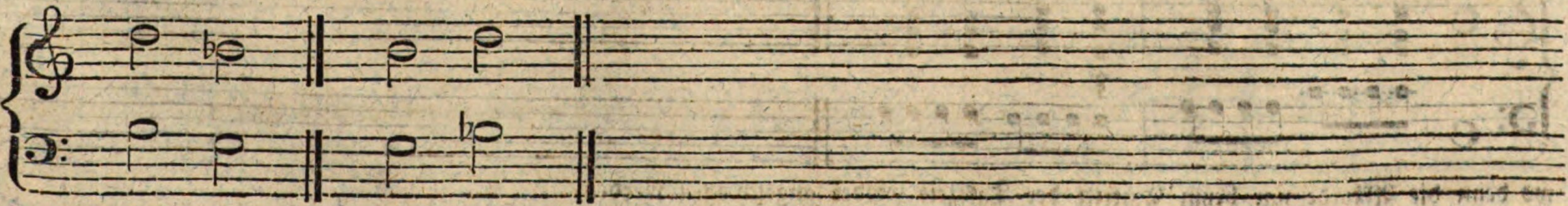
In den Mittelſtimmen ſind ſie eher erlaubt, und oft nicht zu vermeiden, aber in der Oberſtimme gegen den Baß muß man ſich davor in Acht nehmen.

Folgende verdeckte Quinten und Oktaven ſind auch in den äußerſten Stimmen erlaubt, als:



§. 3.

Fehlerhaft iſt 3) die Fortſchreitung, wenn zwey Stimmen gegen einander ein unharmoniſches Verhältniß, oder einen ſo genannten *Querſtand* machen, als:



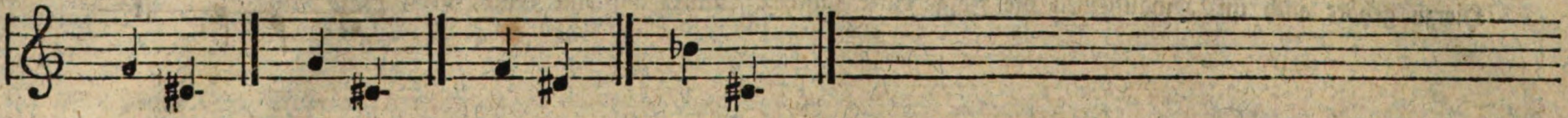
§. 4.

Unerlaubt ſind 4) alle Fortſchreitungen in übermäßige Intervalle, als:

u. ſ. f.

wiewohl hiergegen öfters Ausnahmen ſtatt finden können.

In der Umkehrung ſind dieſe Fortſchreitungen jedoch erlaubt.



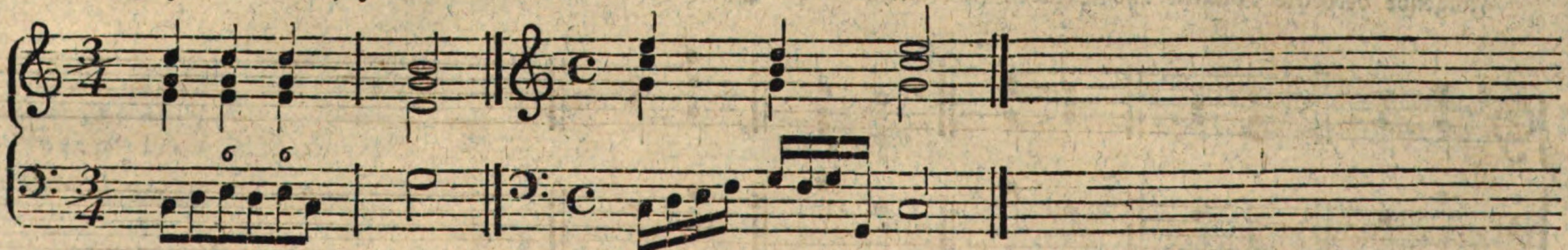
Fünftes Kapitel.

Vom Accompagnement insbeſondere.

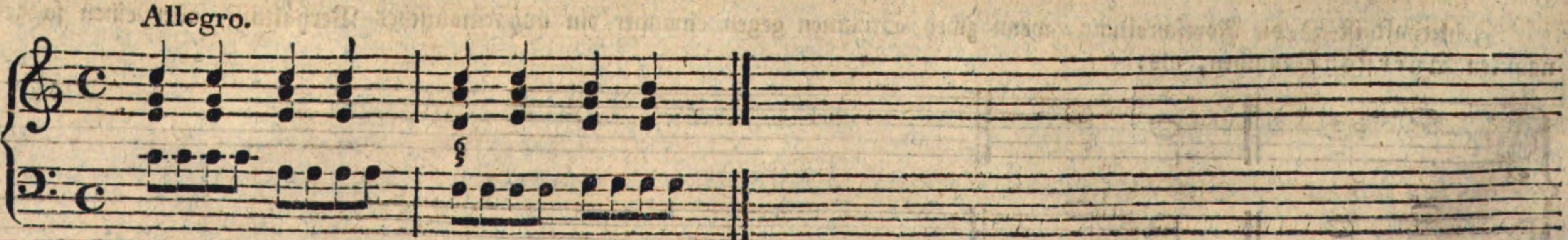
---

§. 1.

Nicht jede Baßnote hat immer ihr eigenes (beſonderes) Accompagnement, ſondern es werden nach Beſchaffenheit der Noten und ihrer geſchwindern oder langſamern Bewegung verſchiedene allein, ohne weitere Begleitung geſpielt. Man nennt ſolche Noten durchgehende Noten, z. B.:



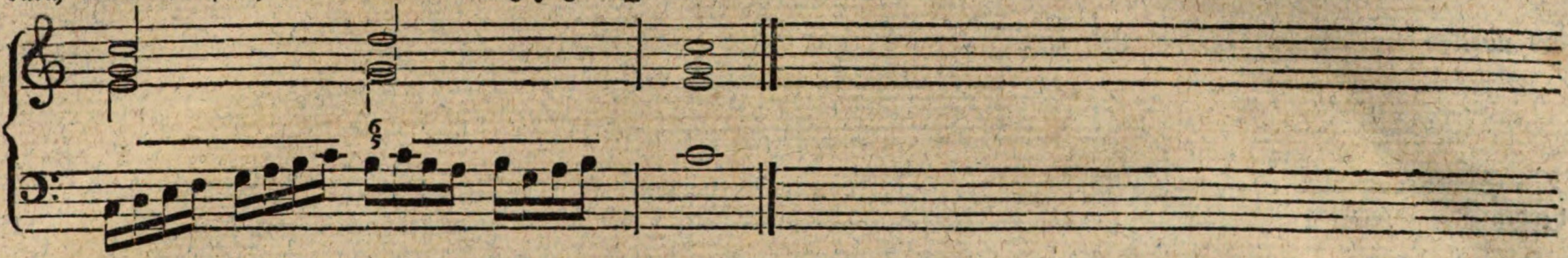
Derſelbe Fall tritt auch ein, wenn in geſchwinder Bewegung eine Note mehreremal unmittelbar nach einander angeſchlagen wird, als:



wo denn die Akkorde nur beym Eintritt der Taktzeit wieder angeſchlagen werden.

In dem erſten Beyſpiel iſt von den ſechs Achtelnoten, die zweyte, die vierte und die ſechſte durchgehend. Im zweyten Beyſpiel gehen von vier Sechzehntheilen die drey letzten durch.

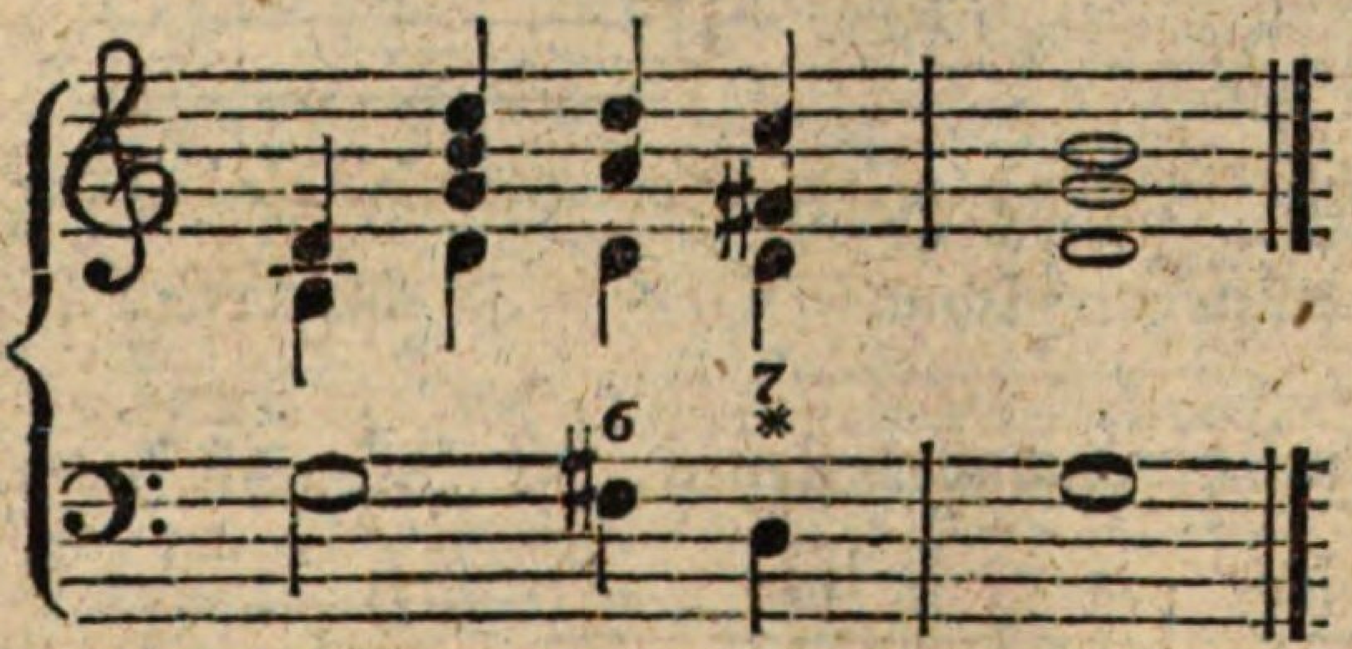
Einzelne durchgehende Noten werden nicht beſonders angedeutet; ſollen aber mehrere Noten durchgehen, ſo wird ſolches durch einen Querſtrich über den Noten angezeigt. Z. B.:



§. 2.

Die Akkorde müſſen beym Accompagnement ſimpel und ohne alle Verzierung angeſchlagen, und ſo viel wie möglich neben einander genommen werden. Alles Springen iſt nach Möglichkeit zu vermeiden.

Kommen beyde Hände zu nahe an einander, ſo hilft man ſich auf folgende Art wieder in die gehörige Höhe; man ſchlägt nämlich bey einer etwas langen Baßnote mit der rechten Hand zweymal an, und nimmt beym zweyten Anſchlag den Akkord in einer höhern Lage, als:



Dieſes Springen, welches nur im Nothfall erlaubt iſt, darf nie bey diſſonirenden, ſondern nur bey konſonirenden Akkorden geſchehen.

§. 3.

Ohne Noth geht man mit der rechten Hand nicht höher bis $\bar{\bar{f}}$, und nicht tiefer als ins kleine f.

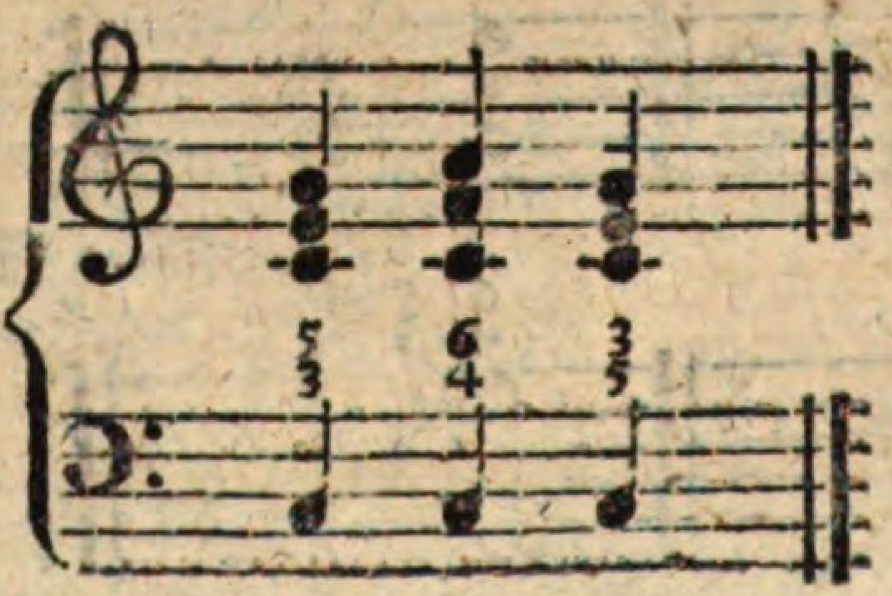
Hohe Baßnoten begleitet man nicht vollſtimmig.

§. 4.

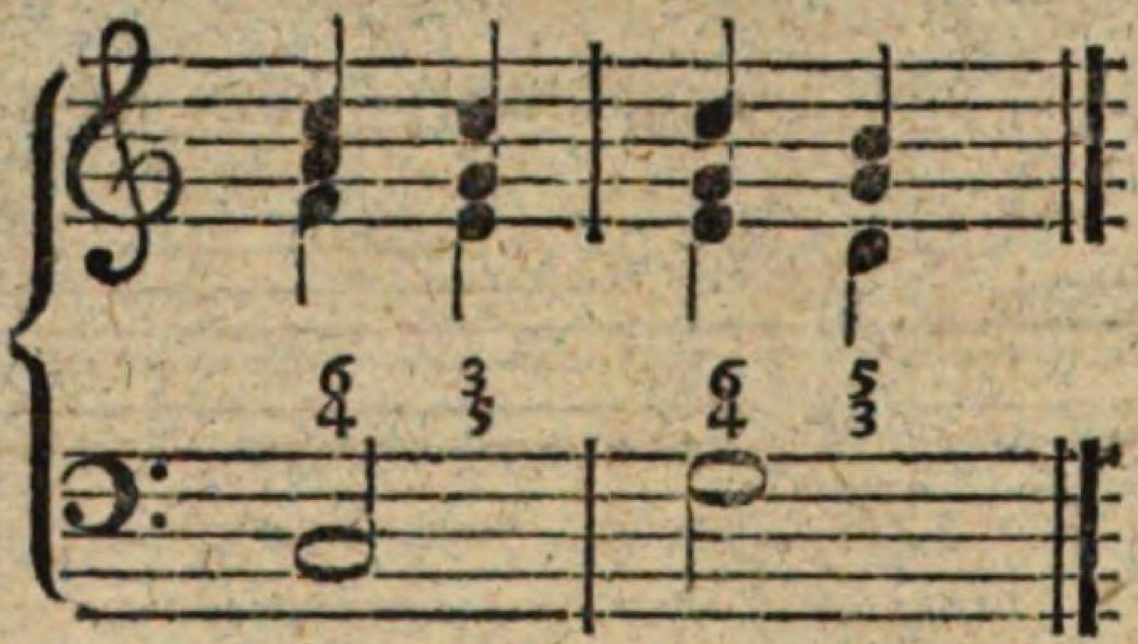
Die Fingerſetzung bey einer vielſtimmigen Begleitung leidet ſelten eine Auswahl, und man iſt oft genöthiget, dieſelben Finger mehrmals nach einander zu gebrauchen.

§. 5.

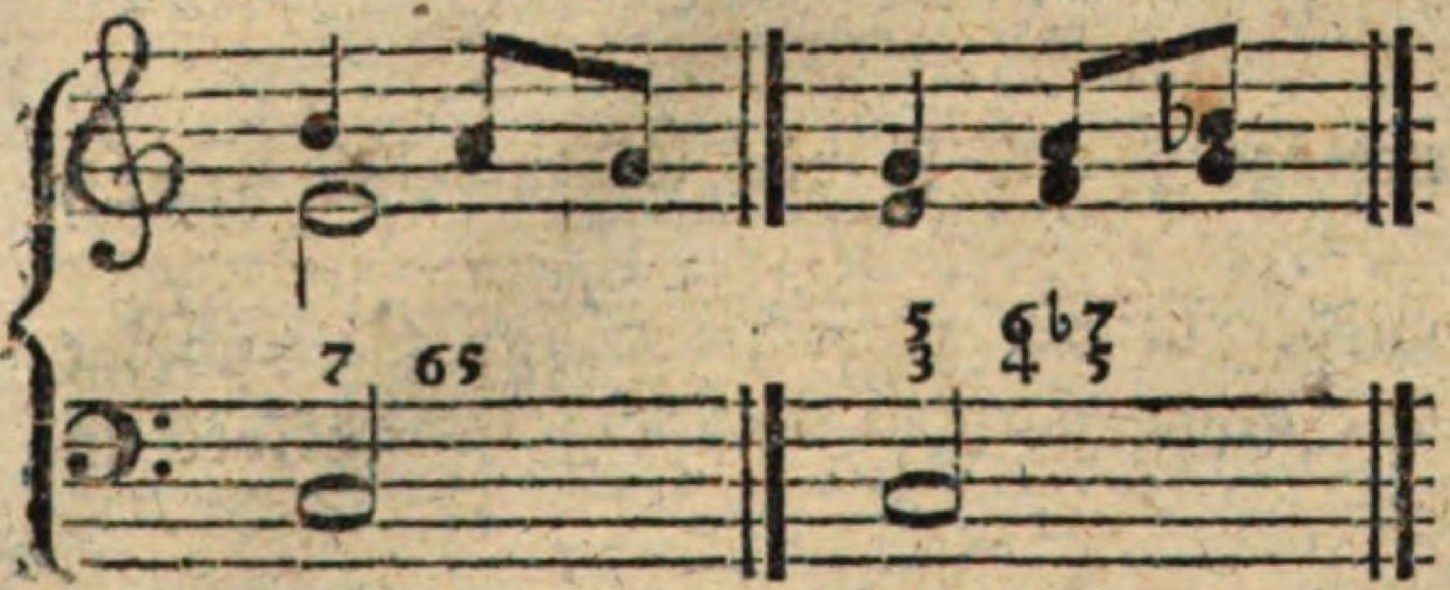
Die Ziffern, welche gerade unter einander ſtehen, ſchlägt man zugleich an, z. B.:



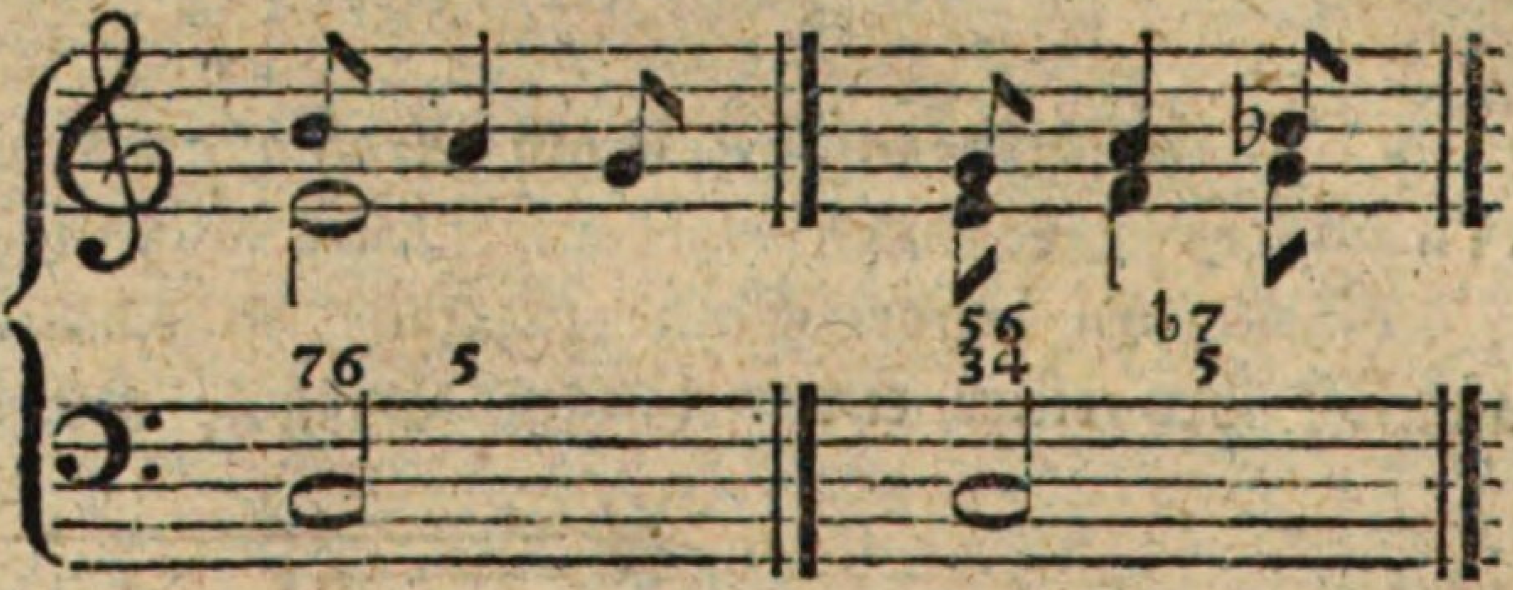
Wenn über einer Note von zwey gleichen Theilen *zwey Ziffern* neben einander ſtehen, ſo wird jede Ziffer auf die Hälfte des Werths von der Note angeſchlagen, als:



Stehen aber über einer ſolchen Baßnote *drey Ziffern* nach einander, ſo wird die erſte Ziffer auf die erſte Hälfte, die beyden übrigen aber zu gleichen Theilen auf die zweyte Hälfte des Werths von der Note angeſchlagen, als:

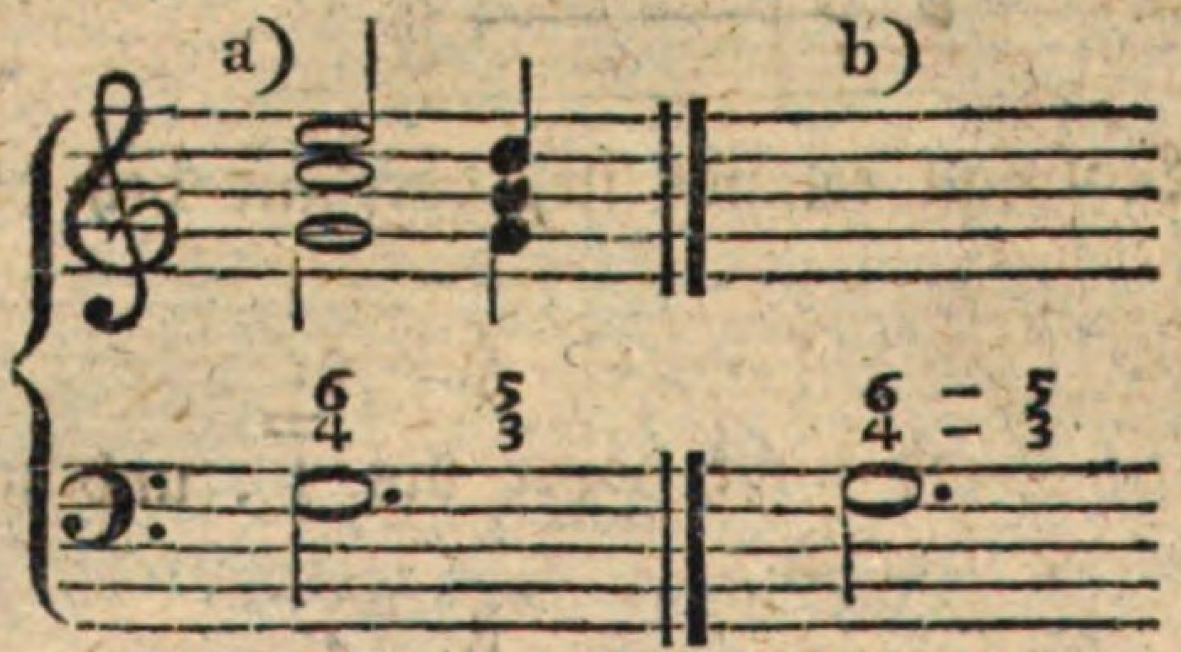


Dies iſt die gewöhnliche Eintheilung. Eine andere muß beſonders angedeutet werden, als:

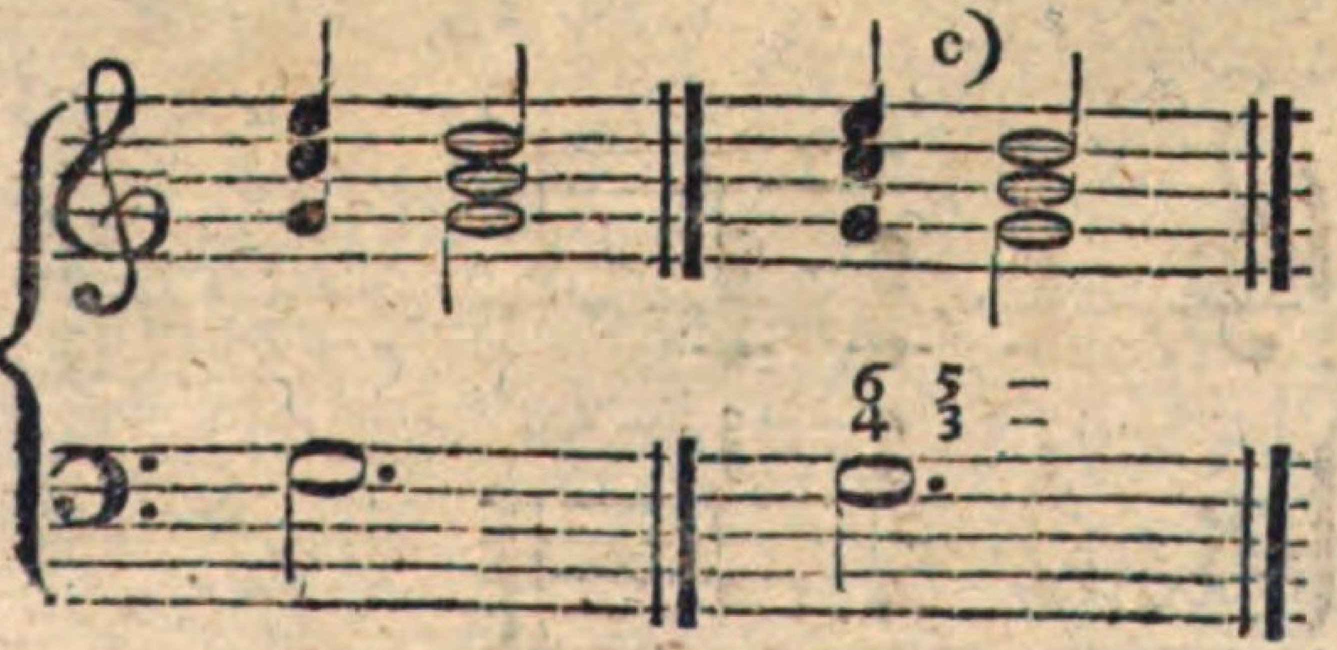


Dieſe beyden Arten von Bezifferung ſind nicht die deutlichſten, ob ſie gleich gewöhnlich gebraucht werden, weil durch eine kleine Verrückung der Zahlen leicht eine fehlerhafte Ausführung entſtehen kann. Beſſer iſt im erſten Fall die Bezifferung ſo: 7 — 65, und im zweyten ſo: 76 — 5.

Wenn über einer Note von drey Theilen *zwey Ziffern* neben einander ſtehen, ſo bekommt die erſte Ziffer zwey Theile, und die zweyte den dritten Theil von der Note, als:

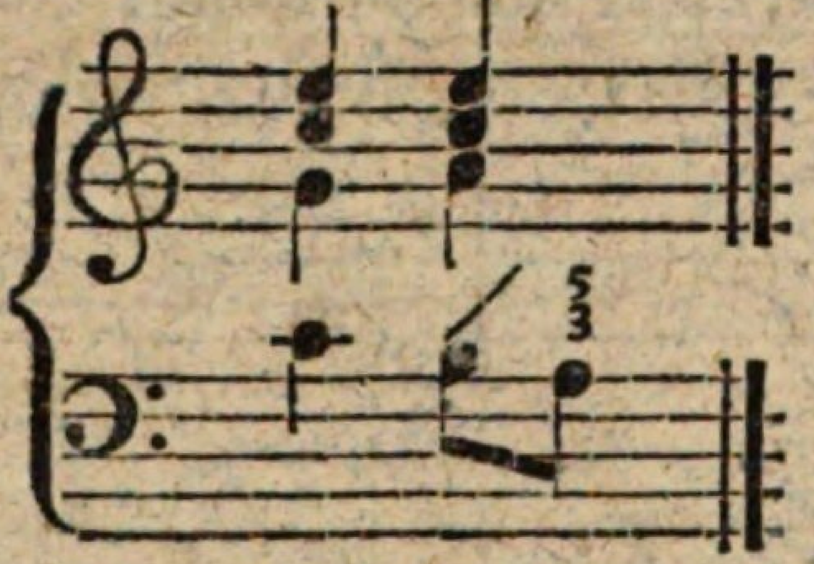


Die beyden Querſtriche bey b) deuten die Fortdauer der $^{6}_{4}$ auf dem zweyten Viertel an, und daher iſt die Bezifferung bey b) deutlicher als die bey a). Durch die erſte kann leicht folgende *hier* fehlerhafte Ausführung entſtehen:

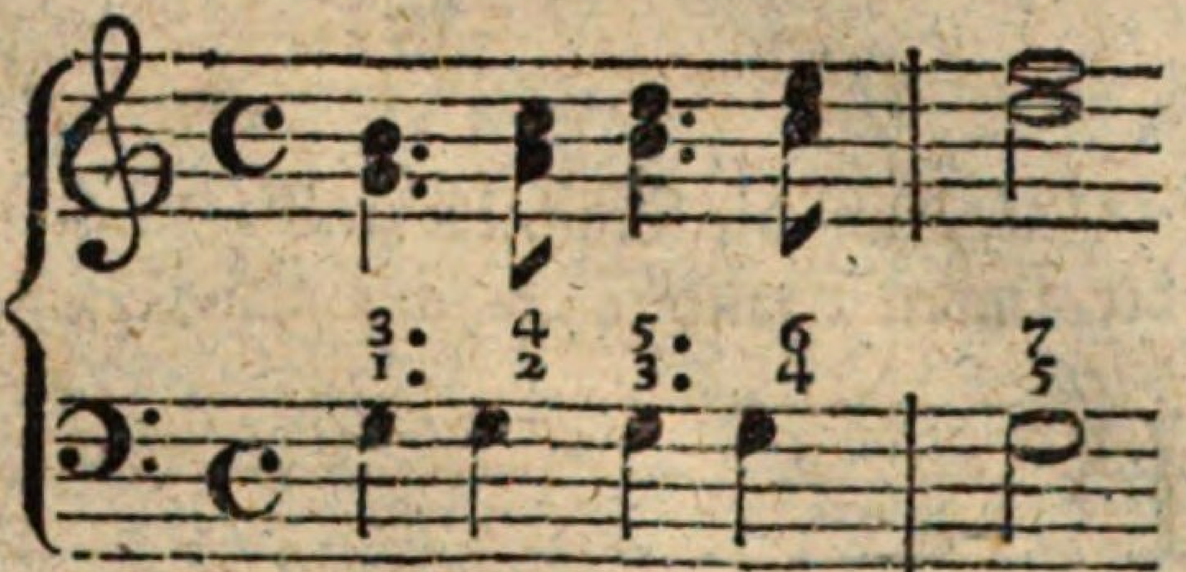


die, wenn ſie ſtatt finden ſoll, ſo angezeigt werden muß, wie bey c).

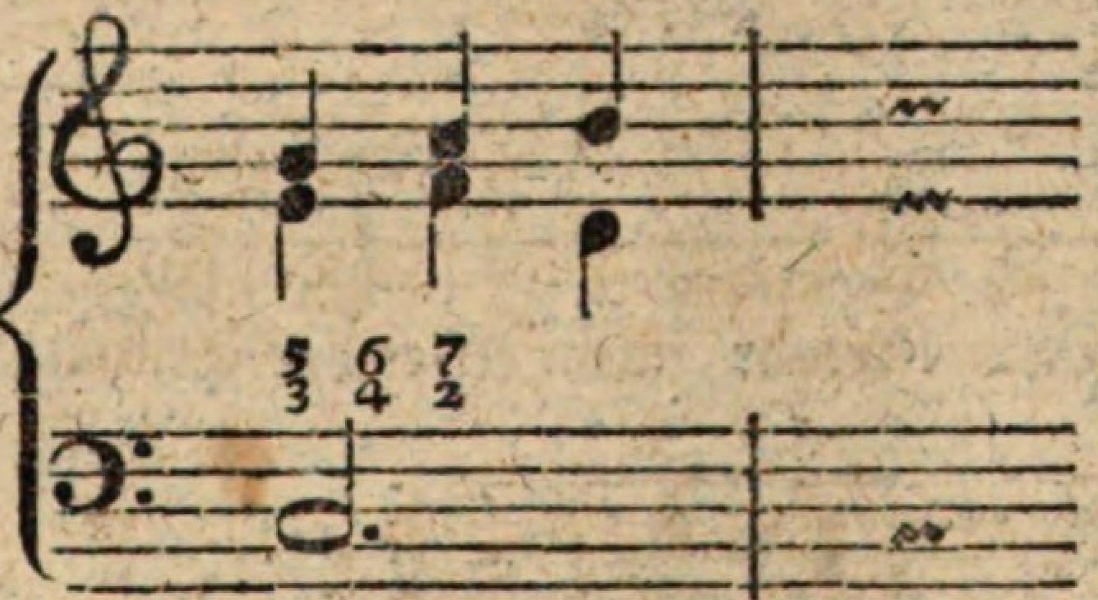
Wenn über einer Note ein ſchräger Strich (/) ſteht, ſo wird dadurch angezeigt, daß man den Akkord der folgenden Note vorausnehmen und ſchon zu dieſer Note anſchlagen ſoll, als:



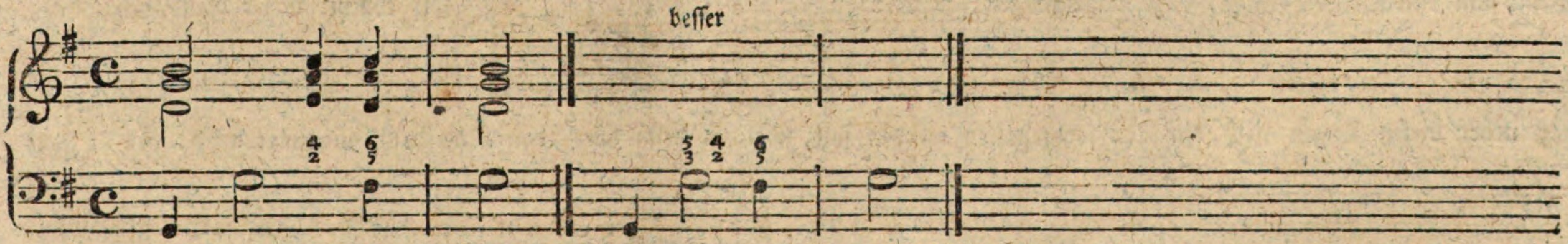
Wenn neben den Ziffern Punkte ſtehen, ſo werden ſie wie punktirte Noten geſpielt, als:



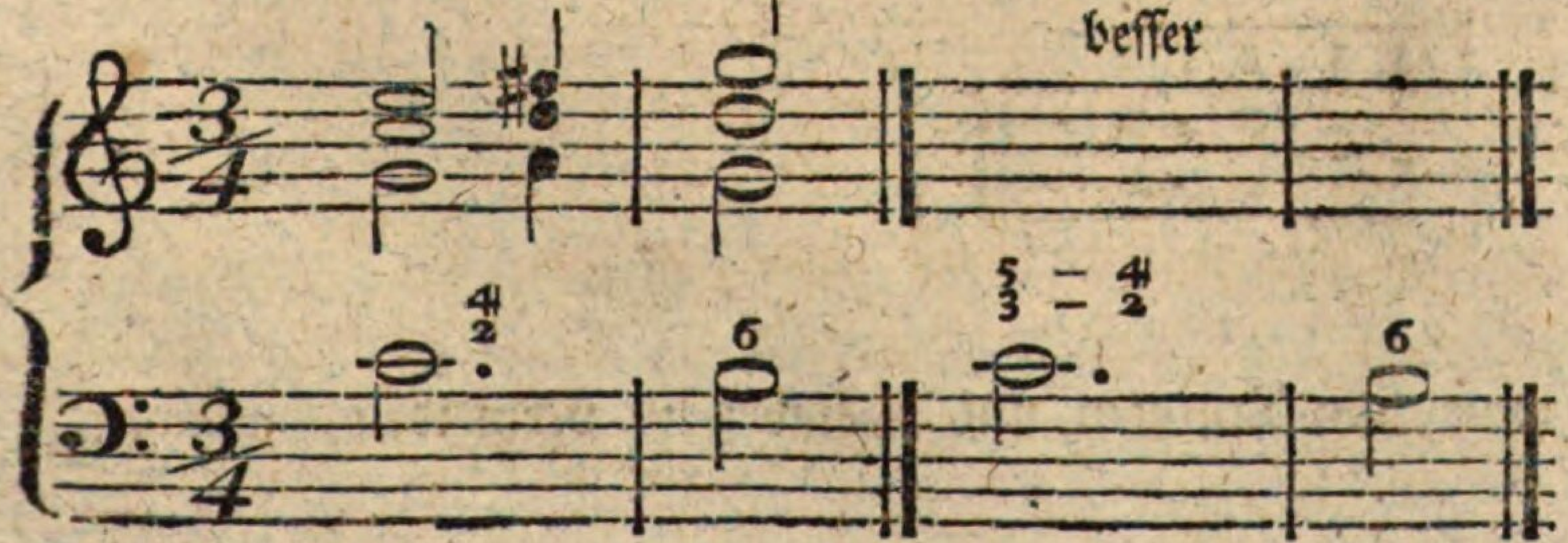
Stehen über einer Note von drey gleichen Theilen drey Ziffern nach einander, ſo kommt auf jede Ziffer ein Drittel von dem Werth der Note, als:



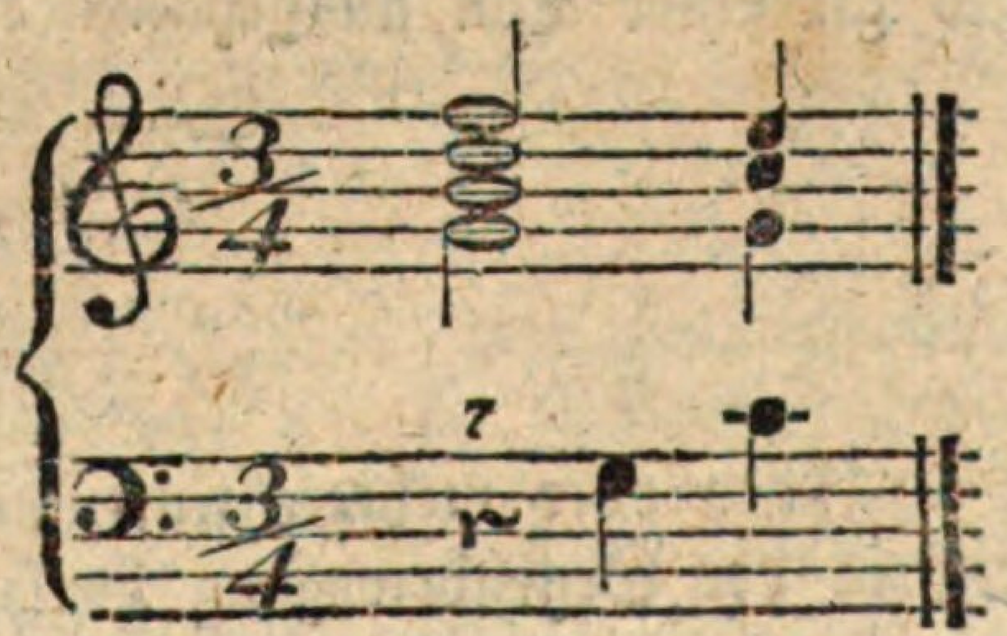
Wenn Ziffern den Baßnoten ſeitwärts ſtehen, ſo werden ſie auf die zweyte Häſte der Note angeſchlagen, z. B.:



Die Ziffern über den Punkt im folgenden Beyſpiel, werden auf das dritte Viertel, oder auf den Werth des Punktes angeſchlagen:

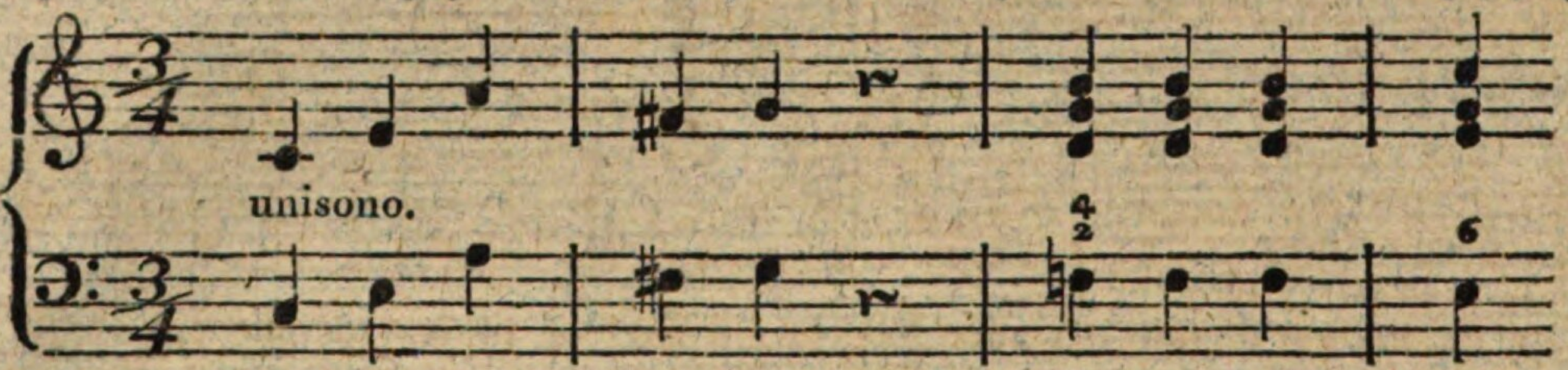


Ueber Pauſen ſtehende Ziffern, werden auch auf die Zeit der Pauſen angeſchlagen; ſie gehören zur folgenden Note, als:

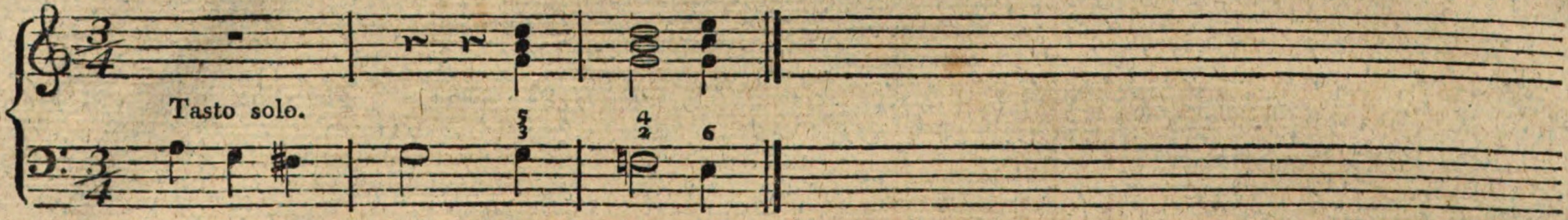


Wenn über der Ziffer 5 ein Bogen ſteht, ($\overset{\frown}{5}$) ſo geſchieht dies gemeiniglich um den verminderten Dreyklang dadurch anzuzeigen.

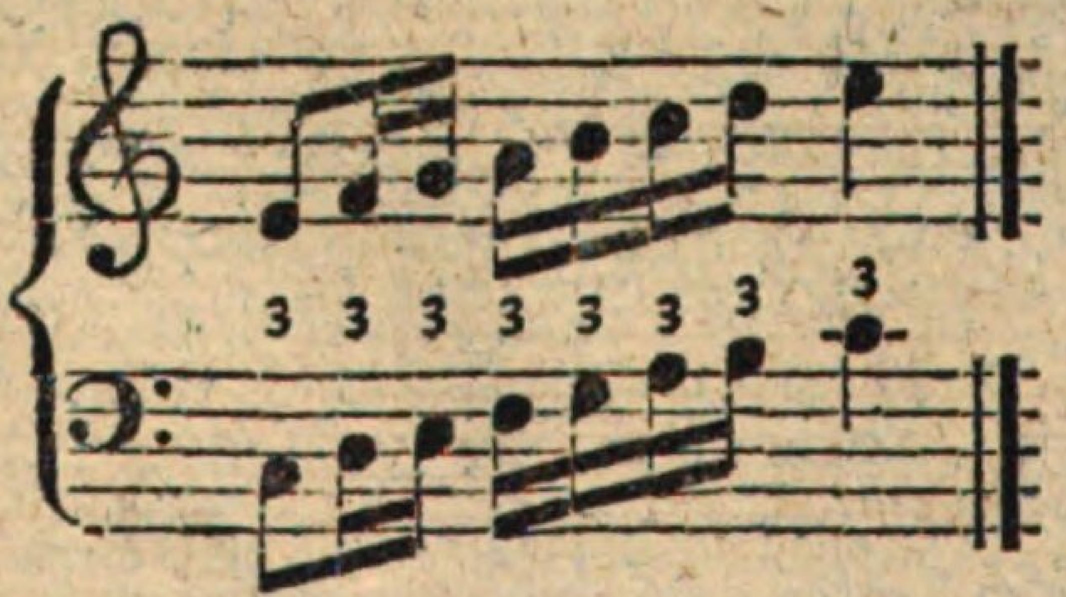
Wenn über den Baßnoten unisono, oder all' unisono, auch all' ottava ſteht, ſo werden außer den Baßnoten dieſelben Töne noch einmal, und zwar eine Oktave höher mitgeſpielt, und nicht eher wieder Akkorde angeſchlagen, bis ſie durch Ziffern angezeigt werden, als:



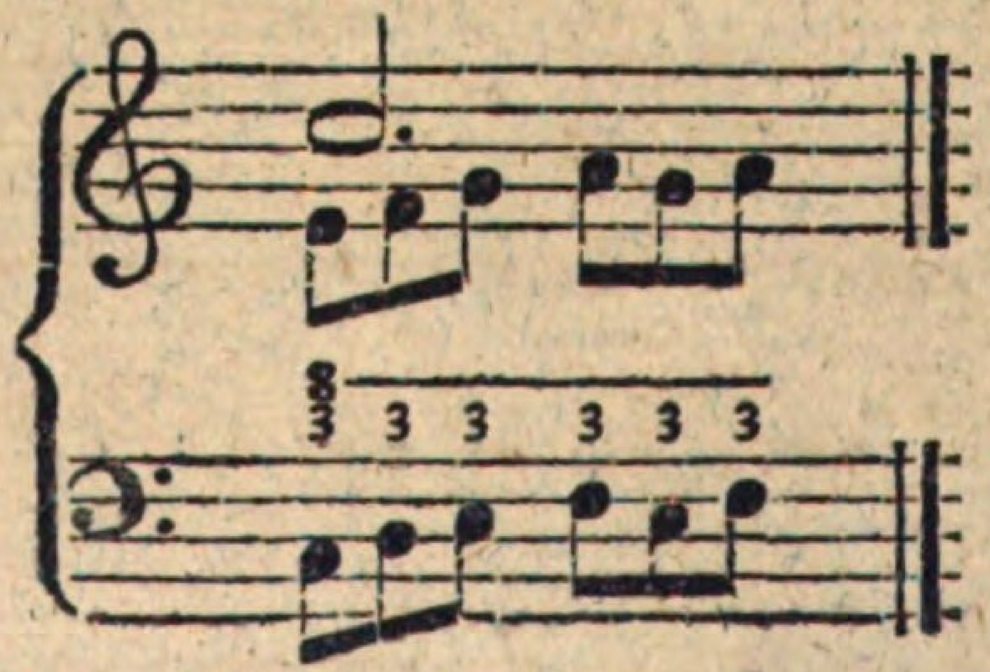
Wenn die Buchſtaben T. s. (tasto solo) oder auch bloß das Wort: Tasto über Noten ſteht, ſo werden dieſe nur allein mit der linken Hand ohne alle Begleitung geſpielt, und die rechte Hand ruht ſo lange, bis wieder ein Akkord bezeichnet wird, als:



Wenn über ſtufenweiſe fortſchreitenden Baßnoten die Ziffer 3 unmitttelbar nach einander geſchrieben ſteht, ſo wird die Terz allein, um eine Oktave erhöht, dazu angeſchlagen, z. B.:

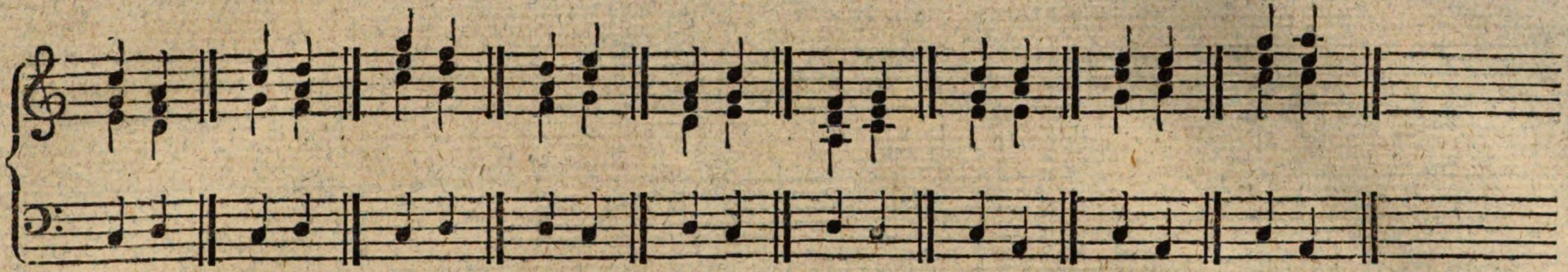


Oft kommt dieſer Fall auch ſo vor, daß neben dieſen Terzen noch ein Ton fortgehalten werden ſoll, welches denn durch den Querſtrich angezeigt wird, der ſo weit, als gedachter Ton ausgehalten werden ſoll, gehen muß, z. B.:

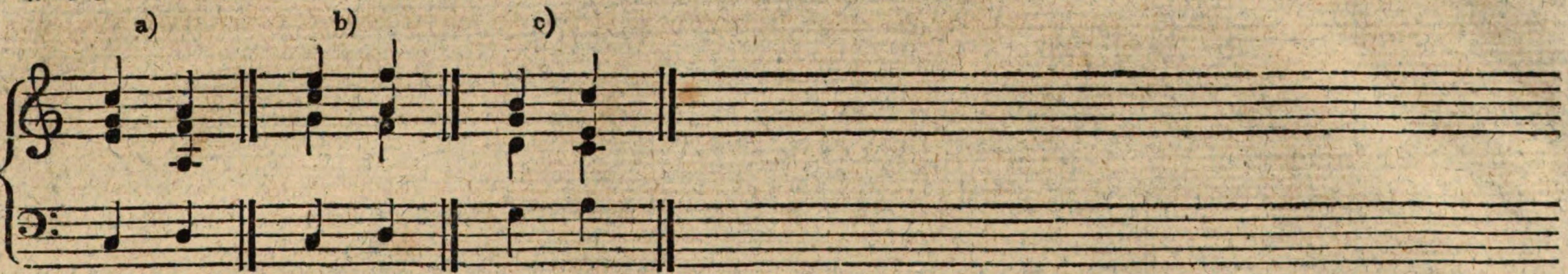


§. 6.

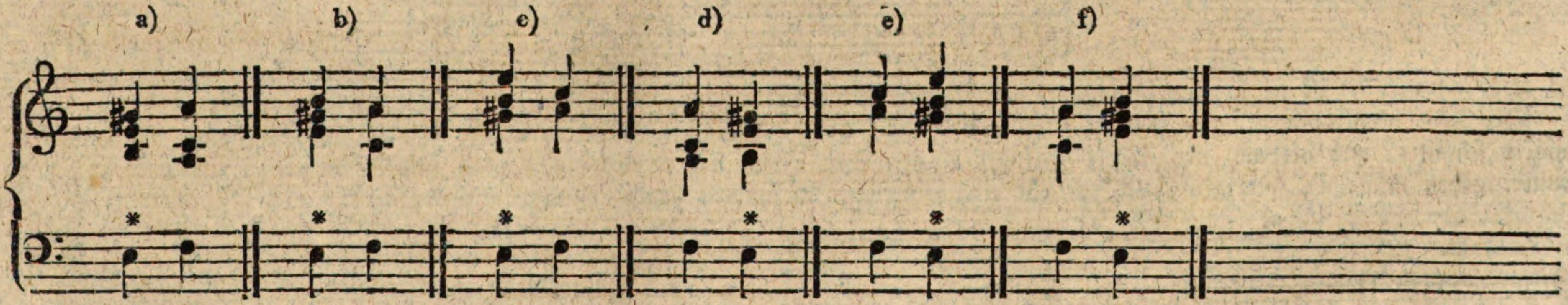
Zwey oder mehrere ſtufenweiſe auf einander folgende Akkorde muß man, um Quinten und Oktaven zu vermeiden, nothwendig in der Gegenbewegung begleiten, als:



Man kann auch in ſolchen Fällen die Quinte a) oder **beſſer** die Terz b) in der Oktave verdoppeln, und die Oktave weglaſſen, z. B.:

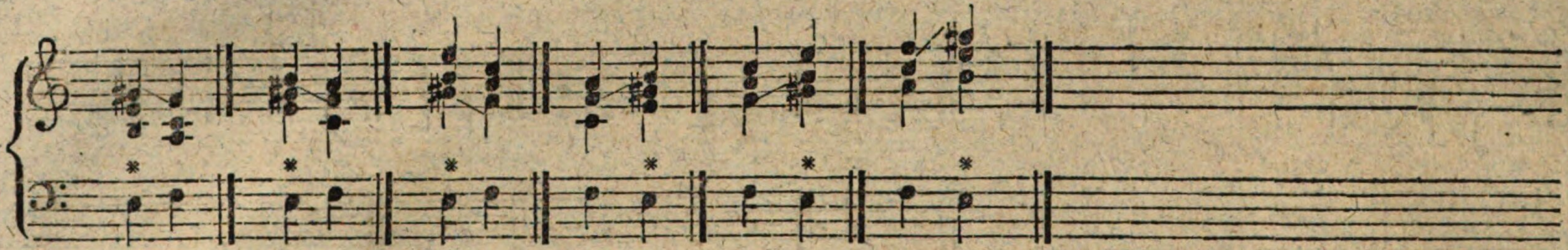


Dieſe Verdoppelung der Terz mit Weglaſſung der Oktave iſt beſonders nothwendig, wenn in der Molltonart der Baß von der Dominante einen halben Ton ſteigt, und beyde Töne mit dem vollkommenen Dreyklang begleitet werden ſollen. Man ſehe hierüber folgendes Beyſpiel in allen drey Lagen.



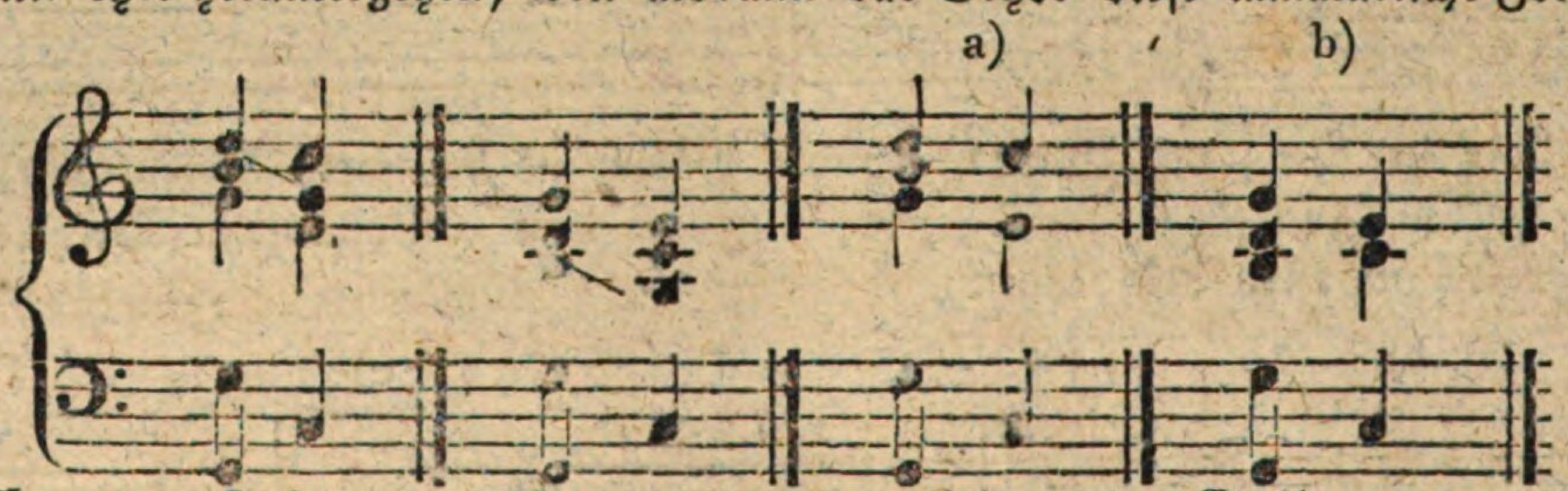
Bey a) iſt die Terz in der Oktave, bey b) und c) im Einklange verdoppelt. Wie dieſer Fall umgekehrt zu behandeln iſt, ſieht man bey d) e) und f).

Wollte man in den angeführten Beyſpielen die Gegenbewegung brauchen, ſo entſtünden dadurch zwar keine Quinten und Oktaven, aber eine das Gehör beleidigende, und daher verbotene, übermäßige Sekunden-Fortſchreitung, wie aus folgenden Beyſpielen, die aus dem eben angeführten Grunde alle verwerflich ſind, zu ſehen iſt.



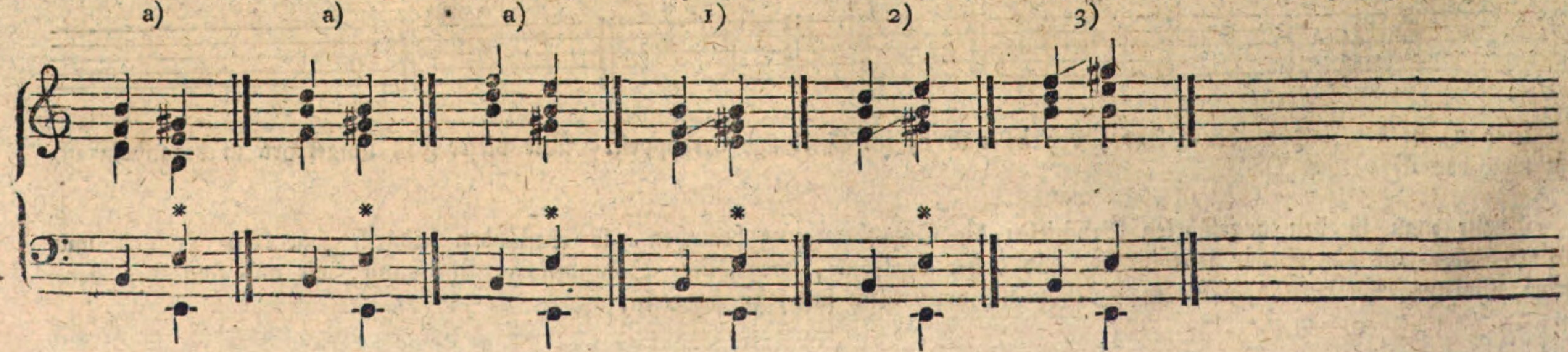
Wenn bey dem Dominanten=Akkord die Terz oder das Semitonium modi in der Oberſtimme liegt, ſo muß man damit nicht herunter in die Quinte, ſondern, ihrer natürlichen Fortſchreitung gemäß, hinauf in die Oktave gehen, nämlich ſo:

In den Mittelſtimmen kann man damit eher heruntergehen, weil alsdann das Gehör dieſe unnatürliche Fortſchreitung weniger empfindet, als in der Oberſtimme, als:



Bey a) und b) iſt ſie durch Weglaſſung der Quinte und Verdoppelung der Oktave im Einklange vermieden.

Bey dem verminderten Dreyklang iſt zu merken, daß, wenn der Baß nach dieſem Akkord eine Quarte auf- oder eine Quinte abwärts ſchreitet, und alsdann der Akkord mit der großen Terz genommen werden ſoll, man mit dem zweyten Akkord allezeit herunter gehen müſſe a), widrigen Falls entſteht eine fehlerhafte Sekunden=Fortſchreitung, wie bey 1) 2) 3) zu ſehen:



Anmerkung. Tonika iſt der Hauptton, aus welchem ein Tonſtück geht. Dominante (Oberdominante) oder Quinta modi, die Quinte vom Hauptton. Unterdominante, oder Quarta modi, die Quarte; Mediante oder Tertia modi, die Terz; Untermediante, oder Sexta modi, die Sexte; Subsemitonium, oder Semitonium modi, die Septime jedes Haupt- oder Grundtons.

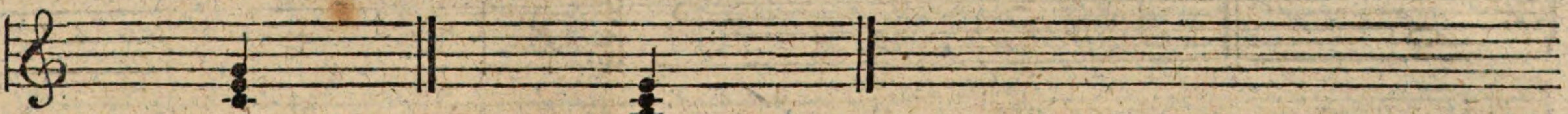
Sechſtes Kapitel.

Von dem harmoniſchen Dreyklange.

§. 1.

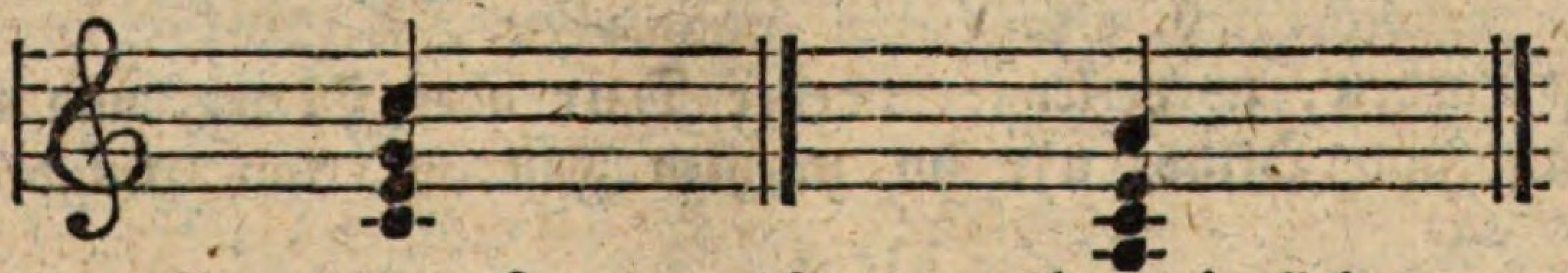
Die vollkommenſte konſonirende Harmonie, mit der ſich mehrentheils ein Tonſtück anfängt und allezeit endigt, iſt der harmoniſche Dreyklang. Er beſteht aus dem erſten, dritten und fünften Ton in der Tonleiter. Wenn die Terz groß iſt, ſo heißt der Dreyklang hart, (dur), iſt ſie klein, ſo wird er weich (moll) genannt. Bey den Durtonleitern heißt die Zuſammenſetzung dieſer drey Intervalle der vollkommene, große, bey den Molltonleitern der unvollkommene, kleine Dreyklang.

Der vollkommene, harte Dreyklang von C. — Der unvollkommene, weiche Dreyklang von A.

1. B. 

Wenn man zu dieſen drey Tönen, welche den Dreyklang ausmachen, noch die Oktave ſetzt, ſo hat man den eigentlichen (Haupt-) Akkord, als:

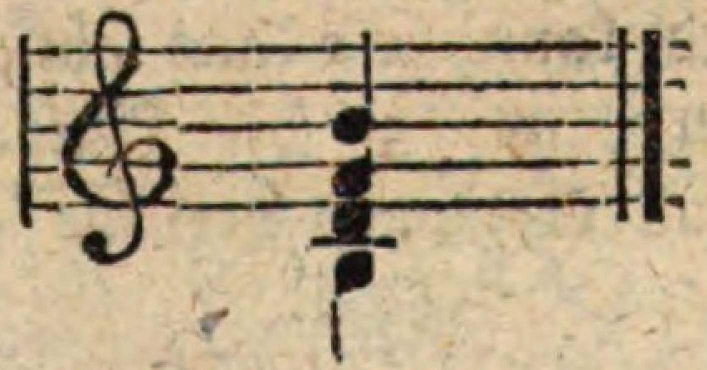
Der eigentliche Akkord C dur. — Der eigentliche Akkord A moll.



Da es nur zwey Tonarten, oder Hauptakkorde gibt, nämlich dur und moll, und die Oktave zwölf verſchiedene Töne enthält, ſo folgt daraus, daß es eben ſo viel Akkorde geben müſſe, als Tonleitern, nämlich zwölf Dur- und zwölf Mollakkorde.

Man wird dabey bemerken, daß jede harte, mit der ihr verwandten oder parallelen weichen Tonart, als C dur und A moll, D dur und H moll u. ſ. w. einerley Vorzeichnung hat, und daß bey den Vorzeichnungen mit * (wenn man nämlich quintenweiſe in die Höhe geht) bey jeder neuen Quinte allemal auf der ſiebenten Stufe der Tonleiter ein neues *, hingegen bey den Vorzeichnungen mit b, bey jeder neuen Quinte (wenn man von C anfängt und quintenweiſe abwärts, oder quartenweiſe aufwärts geht) auf der vierten Stufe der Tonleiter ein neues b hinzu gefügt werden muß, um das richtige Tonverhältniß der Tonleiter zu bekommen.

§. 2.

Außer den angeführten 24 (Haupt-) Akkorden, gibt es noch einen brauchbaren Akkord, welcher, weil deſſen Quinte klein iſt, der verminderte Dreyklang genannt wird. Es iſt folgender: 

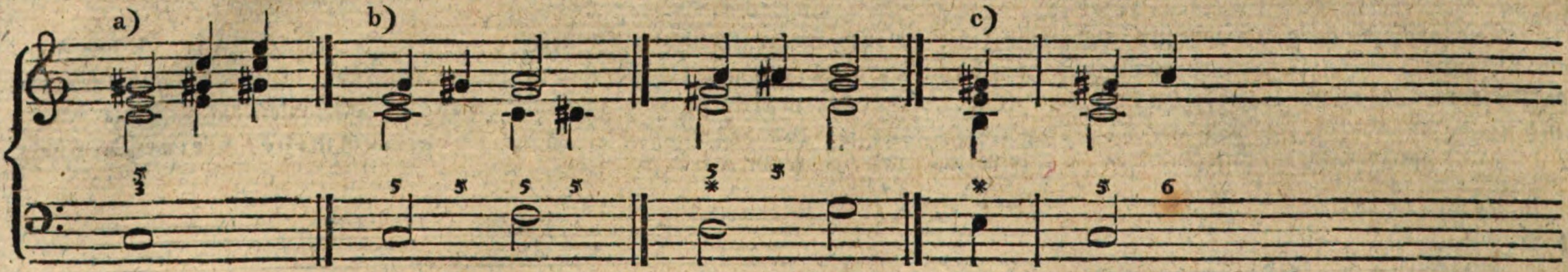
Wegen ſeiner Unvollkommenheit, kann er weder zum Anfange, noch zum Ende eines Stücks, ſondern nur zur Verbindung der Akkorde gebraucht werden. Er hat ſeinen Siz in der harten Tonart auf ſiebenten, und in der weichen Tonart auf der zweyten Stufe der Tonleiter.

Anmerkung. Der Ausdruck: ein Akkord hat auf dieſer oder jener Stufe ſeinen Siz, will ſagen, daß er auf dieſer oder jener Stufe der zum Grunde liegenden Tonleiter am meiſten vorkomme; ſo kommt der 6ten Akkord am häufigſten, beſonders in Recitativen, auf dem Semitonio modi (der großen 7) der $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ten Akkord auf der Quarte, der $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ auf der Sekunde ꝛc. vor.

Wollte man ferner über jede Stufe der harten Tonleiter den Dreyklang nehmen, ſo würde der harte Dreyklang auf der erſten, 4ten und 5ten Stufe, der weiche hingegen auf der 2ten, 3ten und 6ten gegriffen werden können.

§. 3.

Der übermäßige Dreyklang a), der nur durchgehend b) oder als Vorhalt c) gebraucht wird, und ſich als Diſſonanz auflöſt, beſteht aus dem Grundton, deſſen großer Terz und übermäßiger Quinte. a)

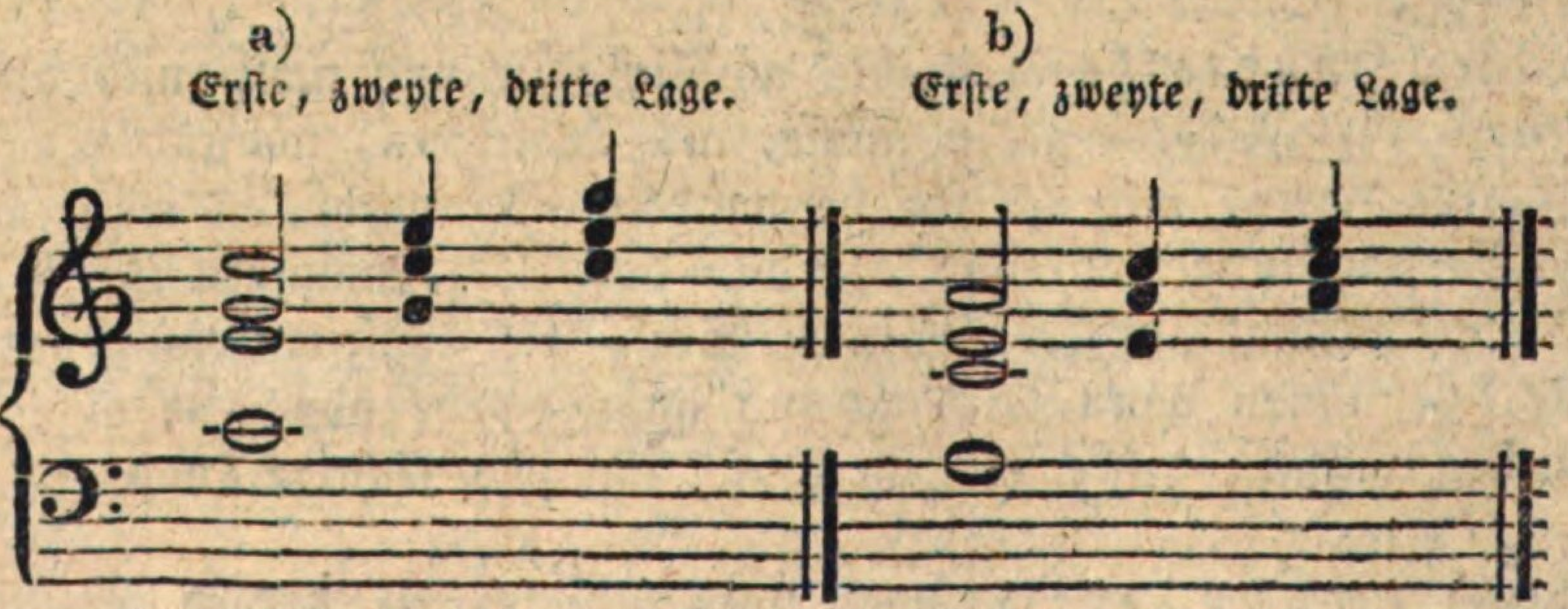


§. 4.

Alle in der Muſik gebräuchlichen Akkorde und Harmonien laſſen ſich auf zwey Haupt- oder Grundakkorde zurückführen: nämlich 1) auf den Dreyklang oder den ſogenannten eigentlichen (Haupt-) Akkord, und 2) auf den Septimenakkord.

§. 5.

Der eigentliche Akkord iſt, wie ſchon gezeigt worden, zweyerley, entweder Dur oder Moll, und beſteht im erſten Fall aus dem Grundton, deſſen großer Terz, reiner Quinte und Oktave a), im zweyten Fall aus dem Grundtone, deſſen kleiner Terz, reiner Quinte und Oktave b).

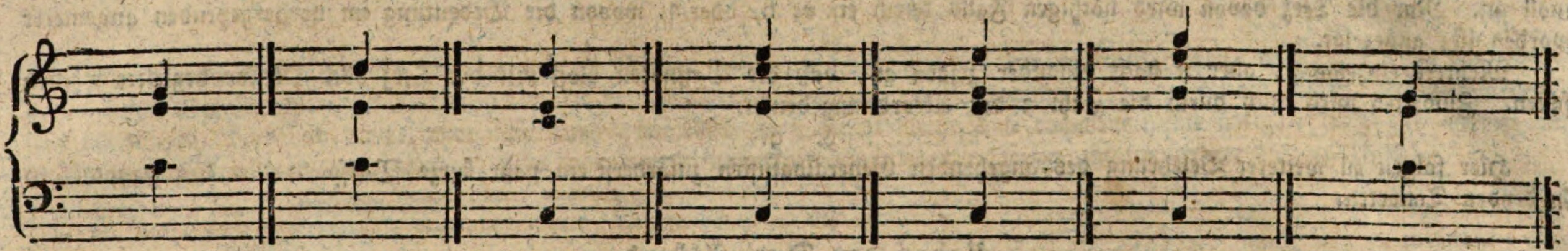


Jeder (eigentliche) Dur- und Mollakord kann, wie aus obigen Beyſpielen zu ſehen iſt, in drey verſchiedenen Lagen genommen werden, 1) da die Oktave, 2) die Terz, und 3) die Quinte oben (in der Oberſtimme) liegt. Da die Intervalle immer dieſelben ſind, ſo bleibt es auch in jedem Fall eben und derſelbe Akkord.

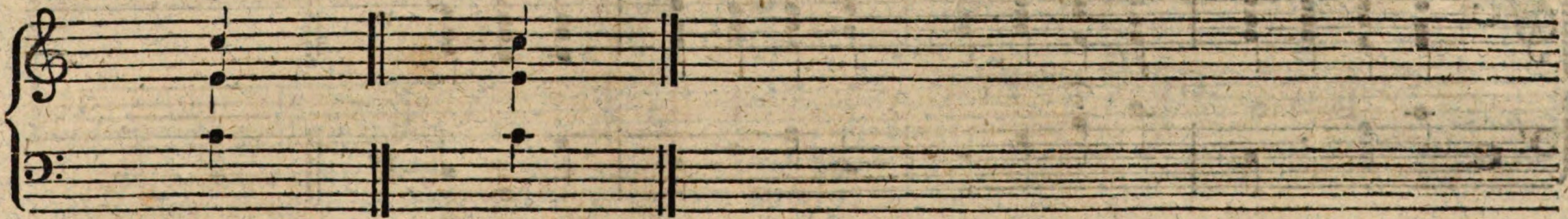
§. 6.

Es iſt aber nicht nothwendig, immer alle vier Intervalle dieſes Akkords hören zu laſſen, ſondern man kann nach Umſtänden entweder die Oktave, oder die Quinte, nie die Terz, ganz weglaſſen (wie es im dreyſtimmigen Accompagnement geſchehen muß) oder an deren ſtatt eines der andern Intervalle im Einklange, oder in der Oktave verdoppeln, z. B.:

Ohne Oktave. — Ohne Quinte. — Ohne Quinte mit doppelter Oktav und Terz. — Ohne Quinte mit doppelter Terz und Oktave. — Ohne Oktave mit doppelter Terz und Quinte. — Ohne Oktave mit doppelter Quinte und Terz. — Ohne Oktave mit Quinte und verdoppelter Terz im Einklange.



Ohne Quinte mit Oktave und verdoppelter Terz im Einklange. — Ohne Quinte mit Terz und verdoppelter Oktave im Einklange.

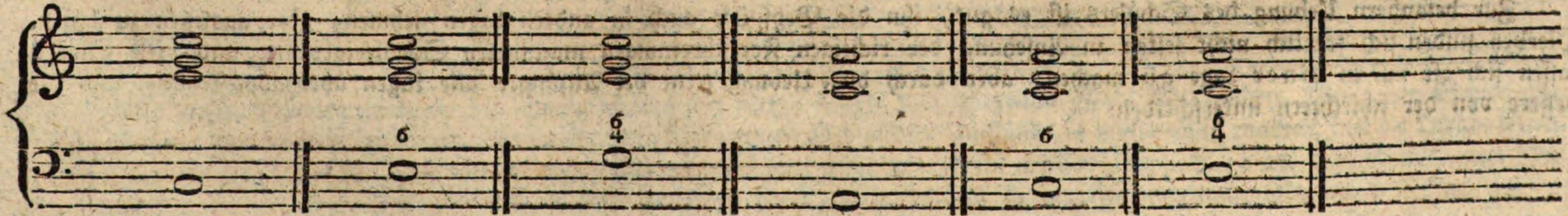


Der Gebrauch dieſer verſchiedenen Verdoppelungen wird durch die jedesmaligen Umſtände beſtimmt. In jedem Fall bleibt es auch hier immer derſelbe Akkord.

§. 7.

Aus der Umkehrung, Verwechſelung oder Verſetzung, ſowohl des harten als des weichen Dreyklanges entſtehen noch zwey konſonirende Akkorde, nämlich 1) der Sextenakkord, wenn man die Terz des Dreyklanges an die Stelle des Grundbaſſes ſetzt, und 2) der Quartſextenakkord, wenn man die Quinte des Dreyklanges an die Stelle des Grundbaſſes ſetzt, z. B.:

Grundakkord mit der großen Terz, — deſſen erſte Umkehrung, — deſſen zweyte Umkehrung, — Grundakkord mit der kleinen Terz, — erſte, — zweyte Umkehrung.



Dieſe drey Akkorde, welche in jedem Fall aus eben und denſelben Tönen beſtehen, ſind alſo im Grunde nur dreyerley Fälle des Dreyklanges oder des eigentlichen Akkords, und deswegen nennt man auch die beyden letzten Akkorde **Verwechſelungen** des Dreyklanges, und zwar den Sextenakkord die **erſte**, den Quartſextenakkord die **zweyte** Verwechſelung deſſelben.

§. 8.

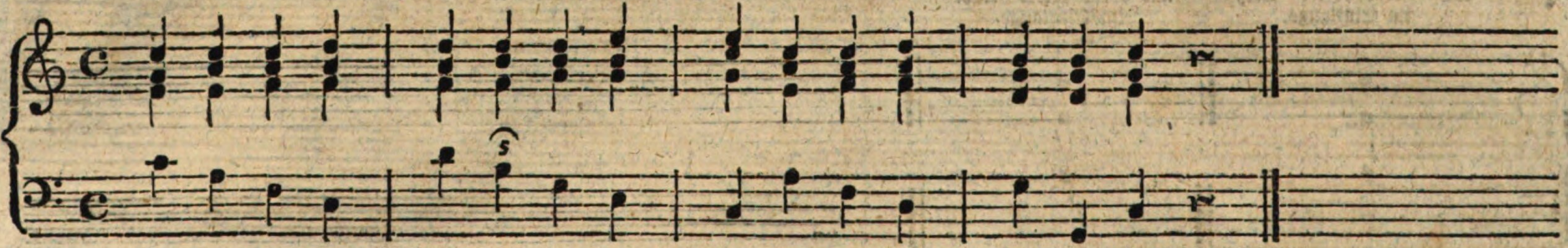
Alle Akkorde werden durch Ziffern, der eigentliche Akkord $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ hingegen wird ohne beſondere Urſachen nicht angedeutet, und man ſchlägt daher zu jeder Baßnote, worüber keine Ziffern ſtehen, den eigentlichen Akkord der Tonart gemäß, entweder dur oder moll an. Nur die Terz davon wird nöthigen Falls durch ein *, b, oder ♮, wovon die Bedeutung im vorhergehenden angemerkt worden iſt, angezeigt.

Mehrere einzelne 3, oder 8 nach einander zeigen an, daß die Baßnoten bloß mit der Terz oder Oktave begleitet werden ſollen. Zuweilen wird auch durch die Zahl 3 der Akkord angedeutet.

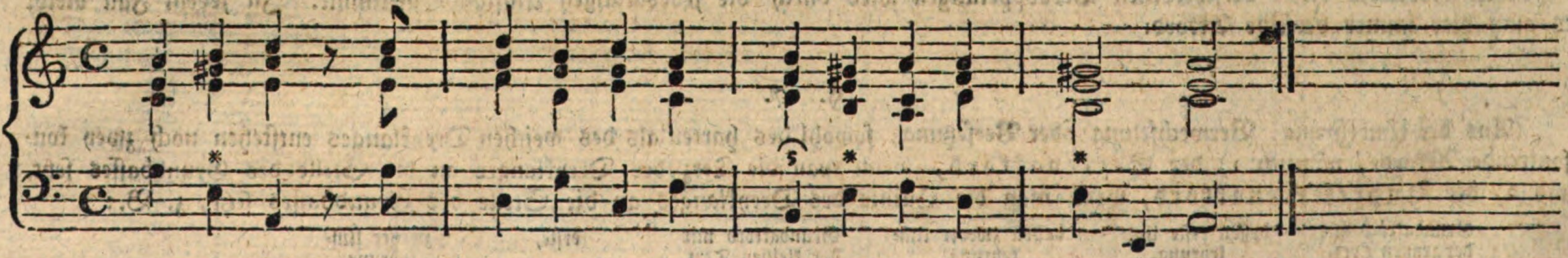
§. 9.

Hier folgen zu weiterer Belehrung des angehenden Generalbaſſiſten zuförderſt ein paar kurze Beyſpiele über den Hauptakkord in beyden Tonarten.

Ueber den Dur-Akkord.



Ueber den Mollakkord.



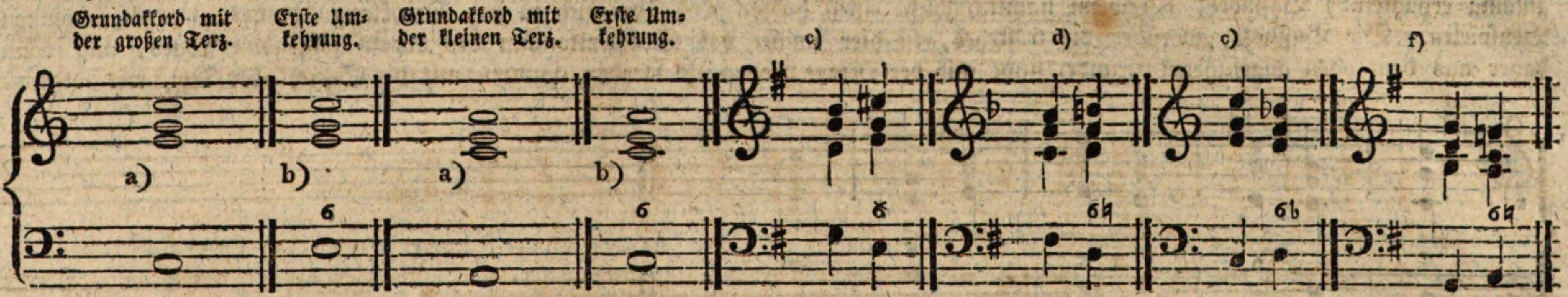
Zur beſondern Uebung des Schülers iſt es gut, ihn die Beyſpiele auch in andern Lagen nehmen, oder ausſetzen zu laſſen. Hierbey finden ſich freylich nicht ſelten in Anſehung der richtigen Fortſchreitungen mancherley Schwierigkeiten, und viele Stellen laſſen ſich oft nur in **einer Lage gutmachen**: aber durch dieſe Uebung lernt der Anfänger alle Lagen überhaupt kennen, und die beſſere von der ſchlechtern unterſcheiden.

Siebentes Kapitel.

Von dem Sextenakkord.

§. 1.

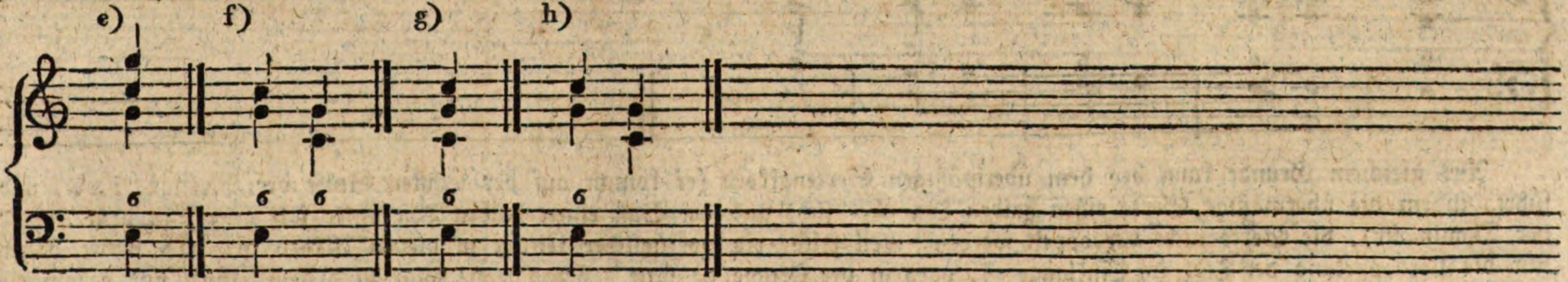
Der Sextenakkord entſteht, wie im vorigen Kapitel gezeigt worden iſt, aus der erſten Verſetzung oder Umkehrung des harten und weichen Dreyklangs. In beyden Fällen iſt er konſonirend, doch weniger vollkommen, als der Grundakkord. Seine Intervalle ſind die Sexte, Terz und die Oktave. Er wird gewöhnlich bloß durch die Zahl 6 angedeutet, die übrigen Intervalle werden nur in nöthigen Fällen angezeigt. Bey a) ſieht man den Grundakkord, bey b) den davon abſtammenden Sextenakkord.



Soll die Sexte erhöht werden, ſo wird nach dem es die Tonart erfordert, entweder die Ziffer durchſtrichen c) oder ein ♮ daneben geſetzt; d) ſoll ſie erniedrigt werden, ſo ſetzt man ein b, e) oder ein ♮ f) daneben.

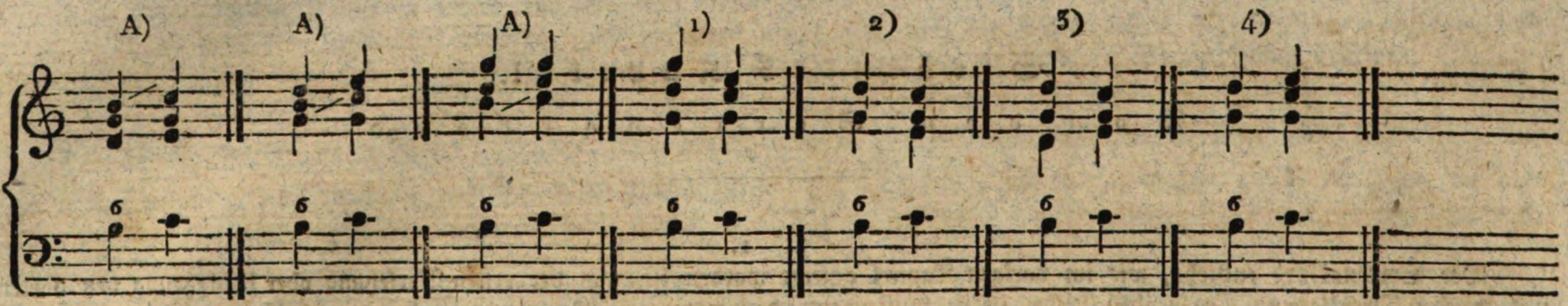
§. 2.

Man kann auch bey dieſem Akkord nach Beſchaffenheit der Umſtände die Oktave weglaſſen, und dafür ſowohl die Terz in der Oktave e) und im Einklange, f) als auch die Sexte in der Oktave g) und im Einklange h) verdoppeln.



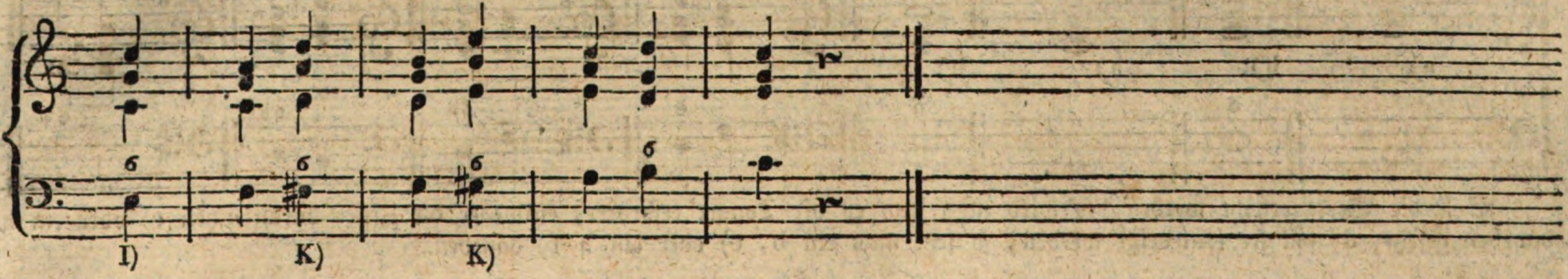
Mit dieſen Verdoppelungen, die vorzüglich auf der Terz, Sexte und Septime Modi ſtatt finden, klingt der Sextenakkord am ſchönſten; man braucht ihn daher, wenn nicht etwa Diſſonanzen oder andere Umſtände es nothwendig machen, mit der Oktave ſeltener.

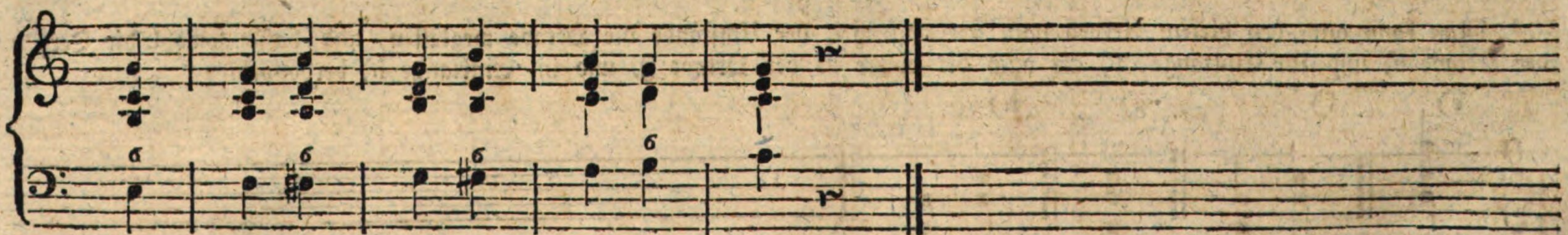
Bey einigen Fällen kann die Oktave beym Sextenakkord gar nicht genommen werden, nämlich 1) auf dem Semitonium Modi, wenn ſolches einen halben Ton über ſich in den Hauptton ſteigt, weil dadurch in der Fortſchreitung Oktaven entſtehen, wie aus folgenden Beyſpielen A) erhellet.



Die Verdoppelungen, welche in dieſem Fall ſtatt finden, ſieht man bey 1) 2) 3) 4).

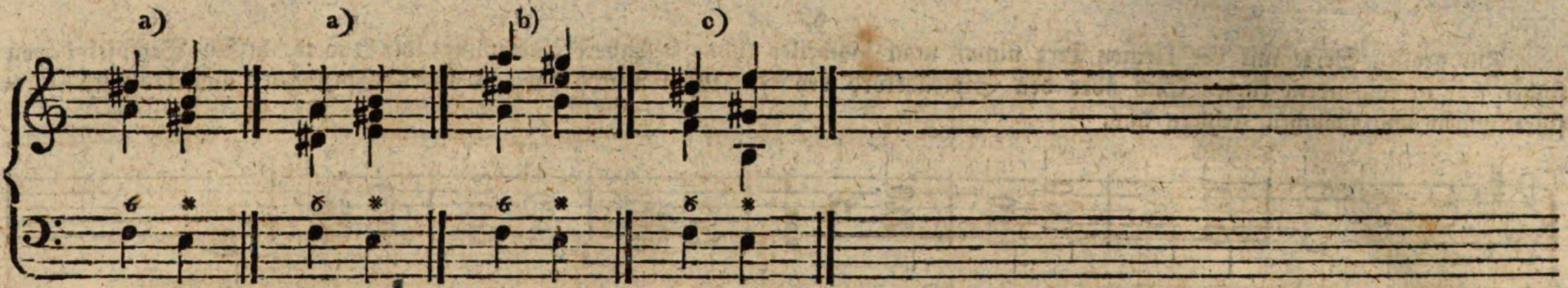
Aus eben dem Grunde kann 2) die Oktave zum Sextenakkord nicht genommen werden: weder bey einer weſentlichen I) noch zufällig erhöhten *) Baßnote, K) wenn nämlich ſolche einen halben Ton über ſich in den Dreyklang ſchreitet, wie in folgenden Beyſpielen. Die Baßnote, worüber die 6 ſtehet, iſt hier immer das Subſemitonium des darauf folgendnn Tones, und kann daher aus dem oben angeführten Grunde, nicht mit der Oktave verdoppelt werden, ſondern mit der Sexte, oder Terz, wie folget:



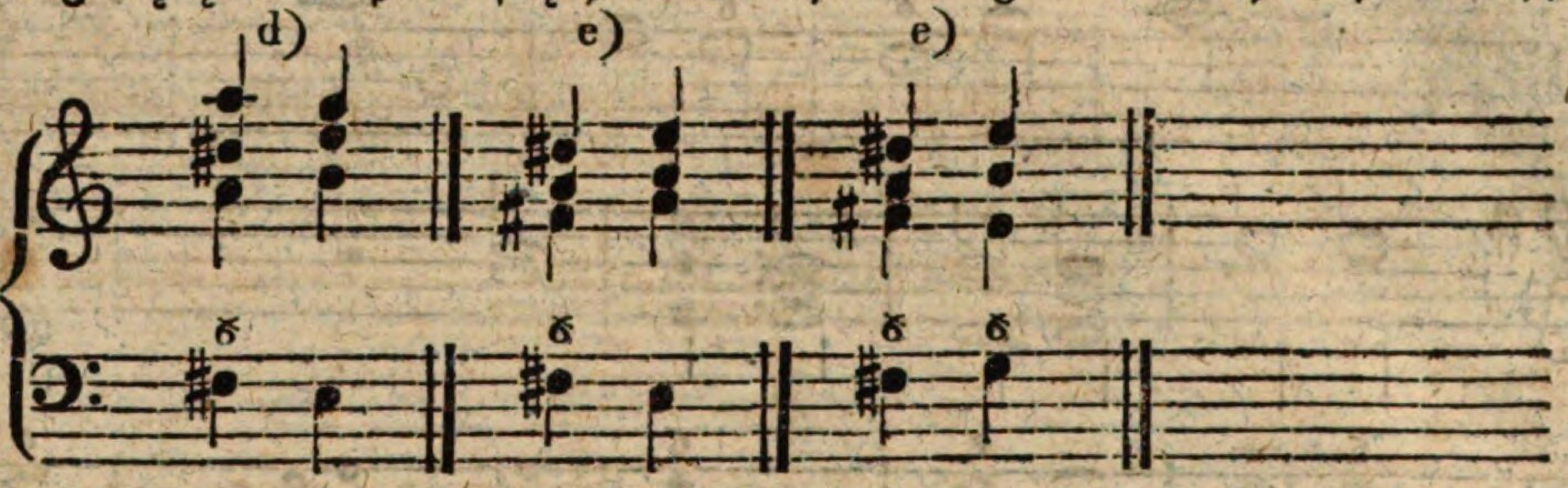


Aus gleichem Grunde kann bey dem übermäßigen Sextenakkord (er kommt auf der ſechſten Stufe der Molltonart vor, und führt, indem die übermäßige Sexte einen halben Ton über ſich, und der Baß einen halben Ton unter ſich gehet, zu dem Akkord der Dominante), die Sexte nicht verdoppelt werden, weil ſolche ein vorzüglicher Leitton in dieſem Akkord iſt. Es findet dabey nur die Verdoppelung der Terz im Einklange a), oder in der Oktave b) ſtatt. Die Oktave kann zu dieſem Akkord nur genommen werden, wenn ſie unter der Sexte liegt, wie bey c).

*) Weſentliche Töne nennt man alle die, welche durch die Vorzeichnung beſtimmt ſind; zufällige, diejenigen, welche außer der Vorzeichnung durch Verſetzungszeichen angedeutet werden.

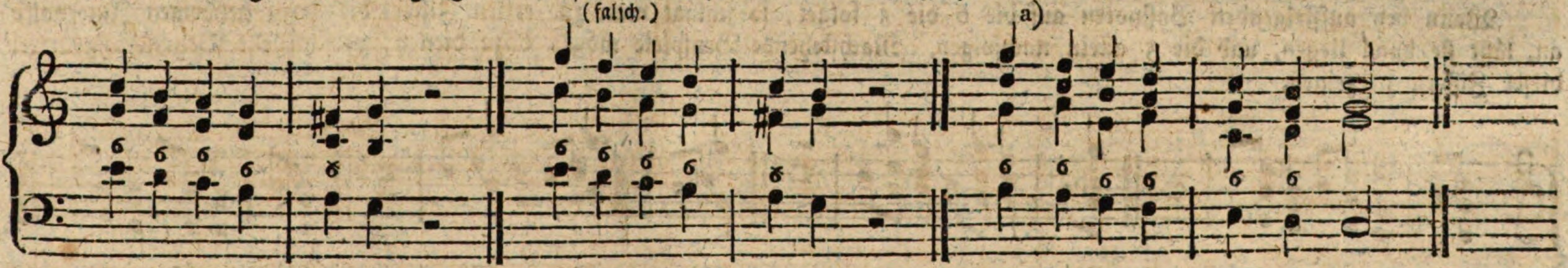


Eine zufällig erhöhte Sexte, welche über einer zufällig erhöhten Baßnote ſteht, kann auch aus obigem Grunde, nicht verdoppelt werden, wohl aber die Terz d) und die Oktave e).



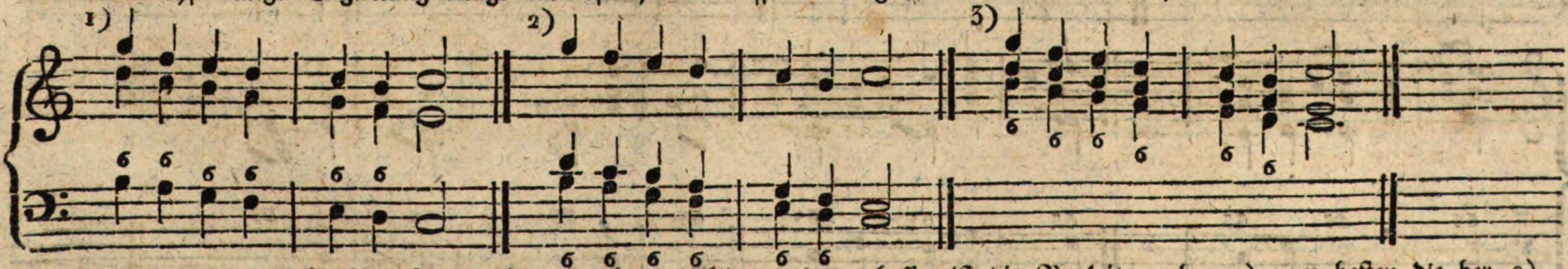
§. 3.

Viele ſtufenweiſe auf- oder abwärts ſteigende Sexten, beſonders bey etwas geſchwinder Begleitung, begleitet man am beſten dreyſtimmig, und in der geraden Bewegung, nur muß man dabey die Oktave weglaſſen, und die Sexte in der Oberſtimme nehmen. Z. B.:



Vierſtimmig und bey nicht geſchwinder Bewegung verfährt man, wie bey a) zu ſehen.

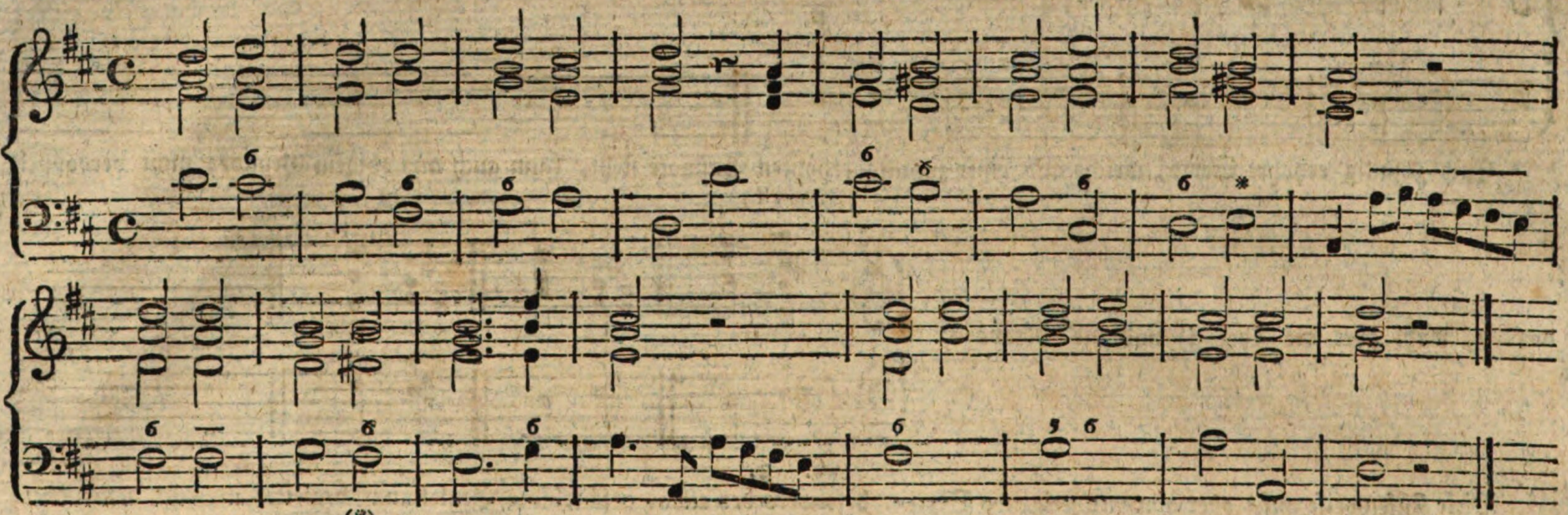
Die dreyſtimmige Begleitung klingt am beſten, nur müſſen die begleitenden Stimmen nicht weit vom Baß entfernt ſeyn.



Die zu weit vom Baß entfernten Quarten bey 1) klingen hart, beſſer iſt die Begleitung bey 2), am beſten die bey 3).

§. 4.

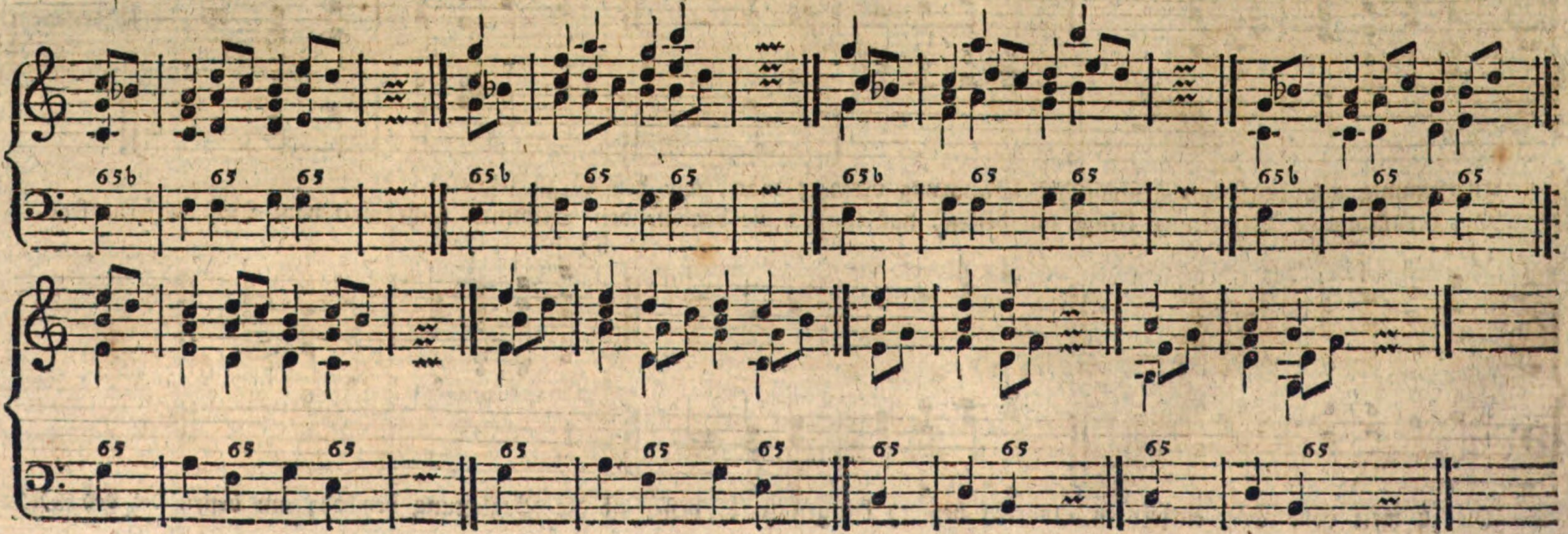
Zur großen Sexte mit der kleinen Terz nimmt man bisweilen (ohne beſondere Andeutung) die Quarte. (Ein Beyſpiel davon findet ſich in folgendem kurzen Satz über den Sextenakkord bey *). Man weicht dadurch öfters Sprüngen, unmelodiſchen Fortſchreitungen und manchen Fehlern aus.



(*)

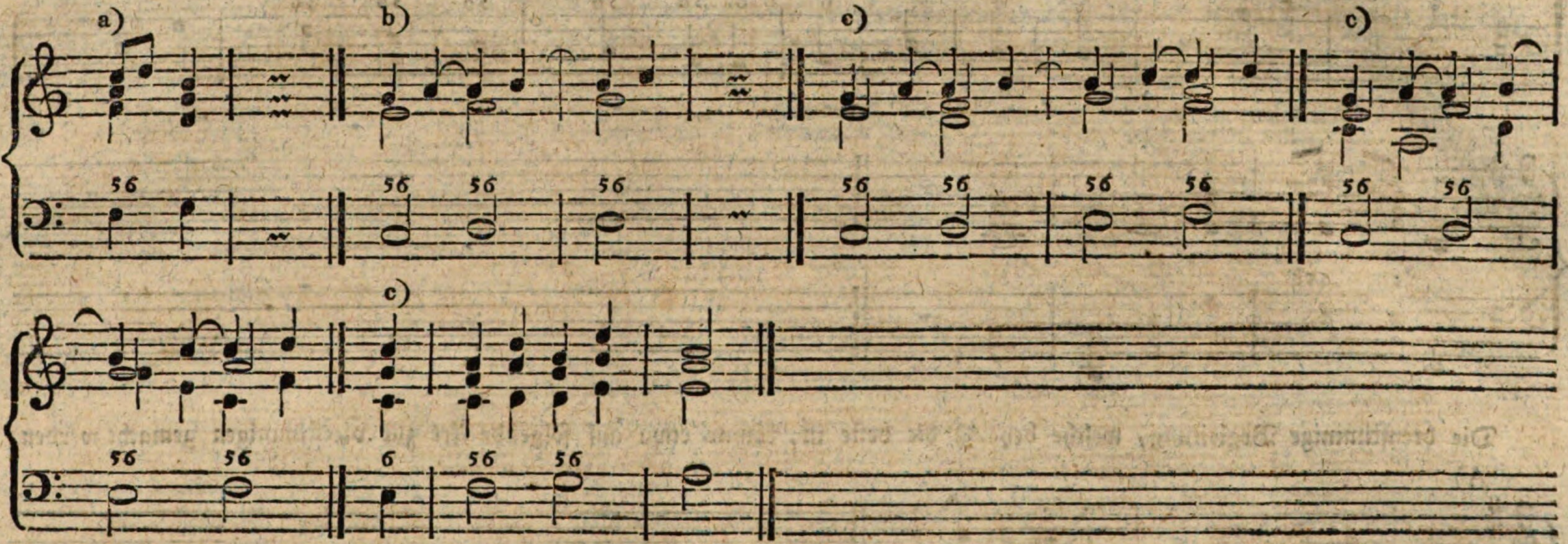
§. 5.

Wenn bey aufſteigenden Baßnoten auf die 6 die 5 folget, ſo ſchlägt man zur erſten Ziffer die dazu gehörigen Intervalle an, läßt ſie dann liegen, und die 5 allein nachfolgen. Nachſtehende Beyſpiele mögen dazu dienen, verſchiedene Behandlungsarten dieſer Ziffern zu zeigen.



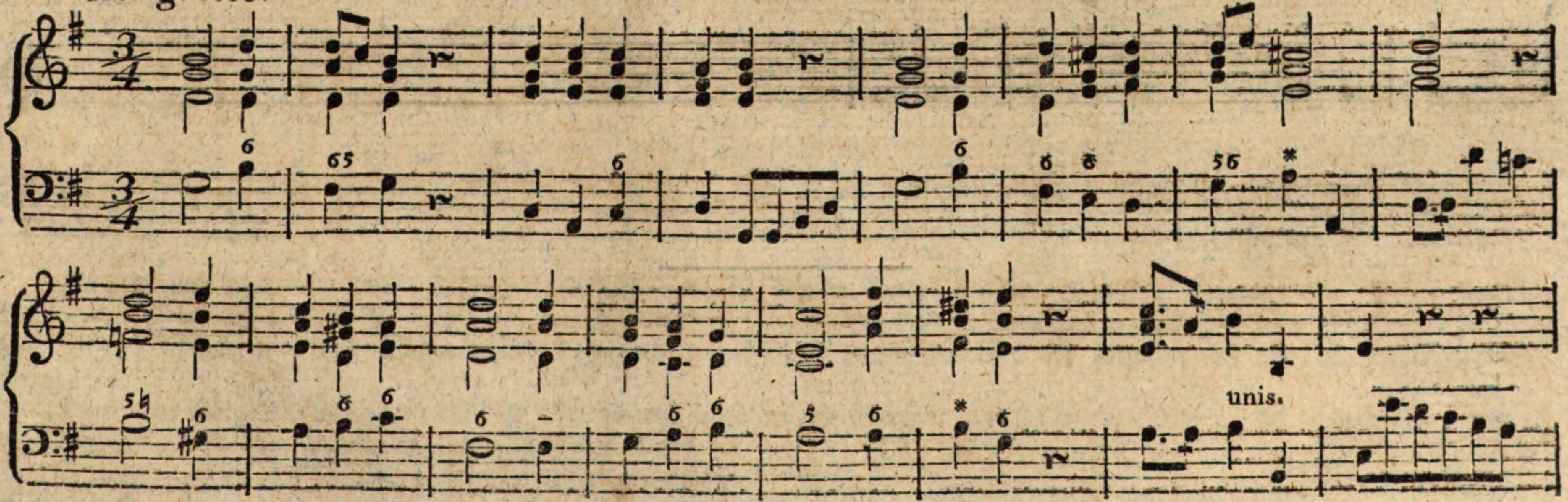
§. 6.

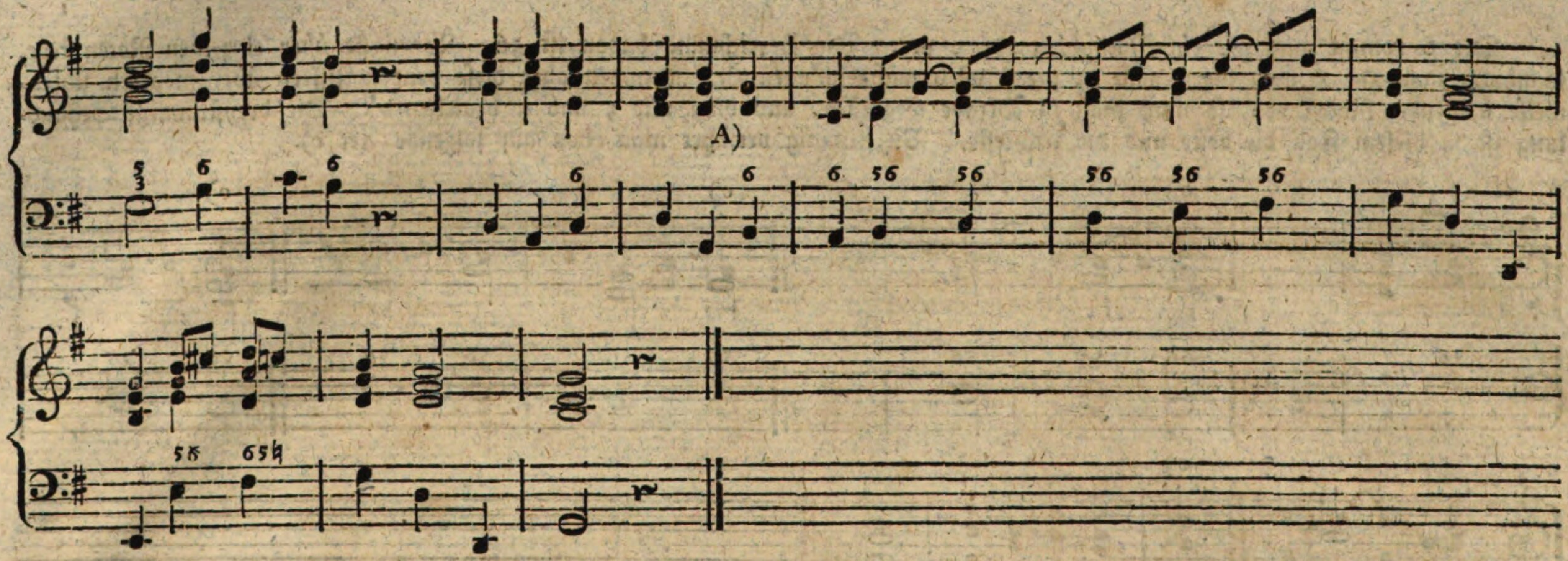
Die 6 kommt auch als ein Nachſchlag der 5 vor. Die Bezeichnung davon iſt 56. Wenn ſie über einzelnen Noten ſteht, ſo nimmt man zur 5 noch die 3 und 8, die 6 wird nachgeſchlagen a). Kommen aber dieſe beyden Ziffern über mehrern ſtufenweiſe ſteigenden Noten vor, ſo muß man die Oktave weglaſſen, und bloß mit 5 und 3 begleiten b). Die dreyſtimmige Behandlung iſt in dieſem Fall die beſte und die leichteſte. Vierſtimmig verfährt man etwa auf folgende Art c).



Weitere Anwendung dieſer beyden Ziffern: 65 und 56 findet man in folgendem Beyſpiel.

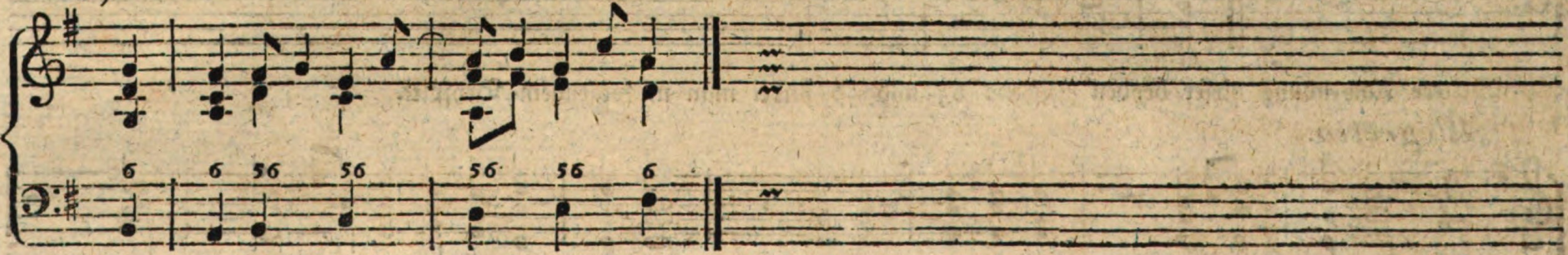
Allegretto.





Die dreyſtimmige Begleitung, welche bey A) die beſte iſt, könnte etwa auf folgende Art zur vierſtimmigen gemacht werden.

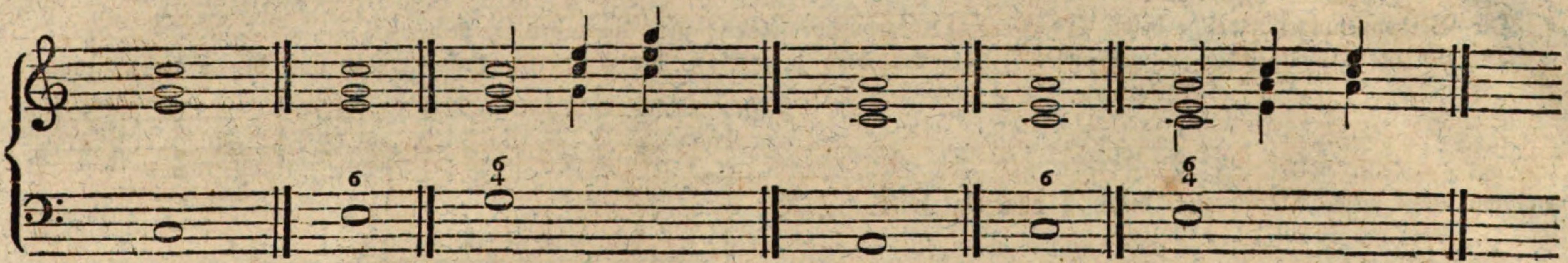
A)



Achtes Kapitel.

Vom Quartſexten-Akkorde.

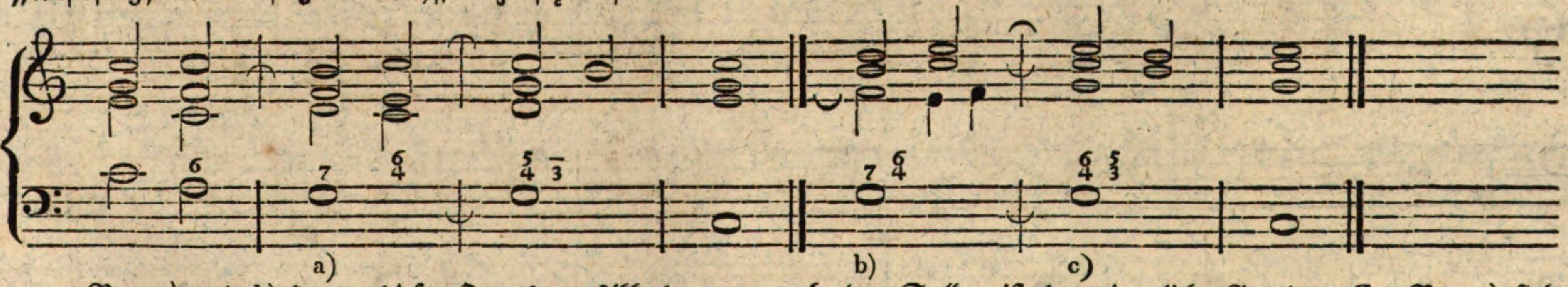
Der Quartſexten-Akkord (Sextquarten-Akkord) entſteht aus der zweyten Verſetzung oder Umkehrung des Dreyklanges in beyden Tonarten. Es gehört die Oktave dazu. Er wird durch $\frac{6}{4}$ angedeutet, und hat ſeinen Sitz gewöhnlich auf der Dominante. Er iſt unter den konſonirenden Akkorden der unvollkommenſte.



Er iſt konſonirend, auch diſſonirend, je nachdem er ſich gegen den Baß verhält.

Von dem Gebrauche dieſes Quartſexten-Akkords, und in wie fern derſelbe konſonirend oder diſſonirend iſt, giebt einer unſrer vorzüglichſten Tonlehrer, Kirnberger in ſeiner Kunſt des reinen Satzes S. 50 im erſten Theil, folgende Erläuterung:

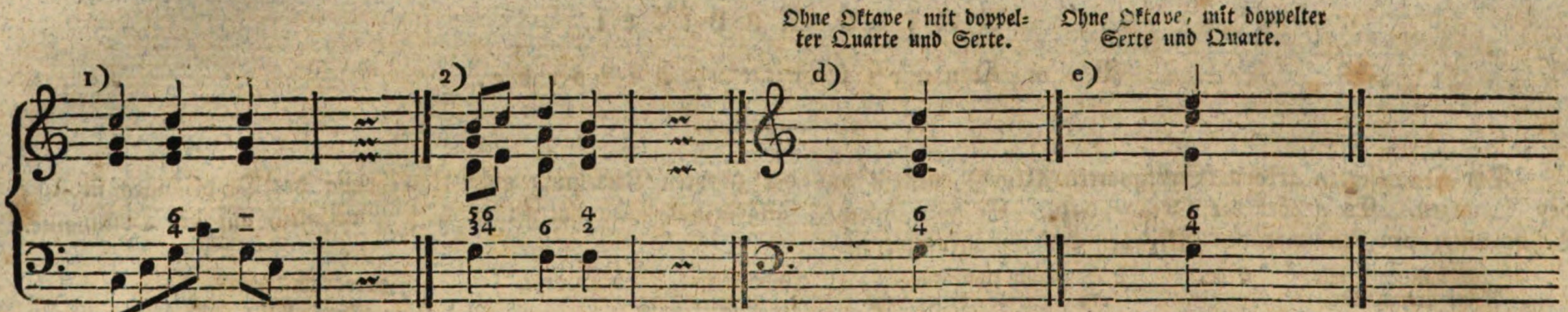
„Dieſer Akkord iſt unter den konſonirenden Akkorden der unvollkommenſte, ſo daß man damit ein Stück weder anfangen noch „endigen kann. Sonſt hat er alle Eigenſchaften eines konſonirenden Akkordes, nämlich ſowohl die Quarte als Sexte können ver„doppelt werden, ſie können frey eintreten, und ſie bedürfen nicht, wie die Diſſonanzen, einer beſtimmten Fortſchreitung oder „Auflöſung, wie im folgenden Beyſpiel zu ſehen iſt:



„Bey a) und b) kommt dieſer Quartſexten-Akkord vor; an beyden Stellen iſt der eigentliche Grundton C. Bey c) ſind „Quarte und Sexte diſſonirende Vorhalte, und der Grundton iſt G. In den beyden erſten Fällen empfindet man den Grundton C, „hingegen bey c) nur G. Die Quarte diſſonirt hier als ein Vorhalt gegen die Terz des Grundtones, und die Sexte gegen „die Quinte.

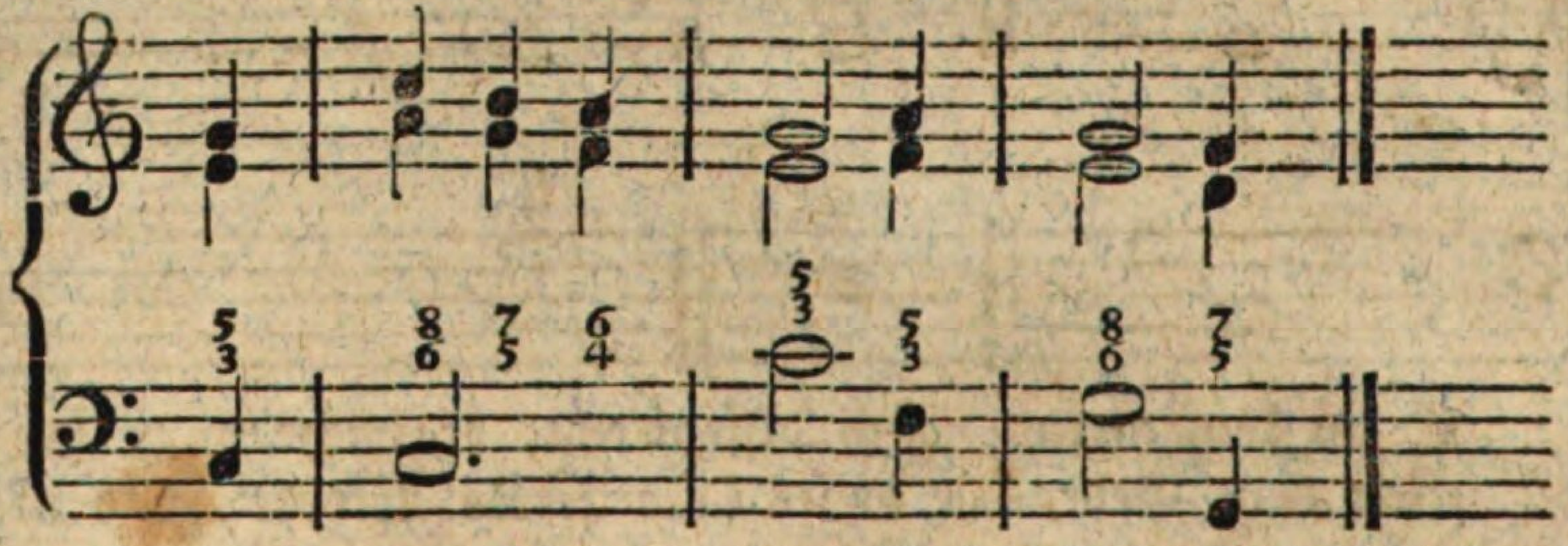
„Dieſer konſonirende Quartſexten-Akkord kann ſowohl in guten als ſchlechten Takttheilen vorkommen, der andere aber, wie „alle Vorhalte, fällt immer auf den guten Theil des Takts."

In den folgenden Beyſpielen 1) und 2) iſt $\frac{6}{4}$ durchgehend.

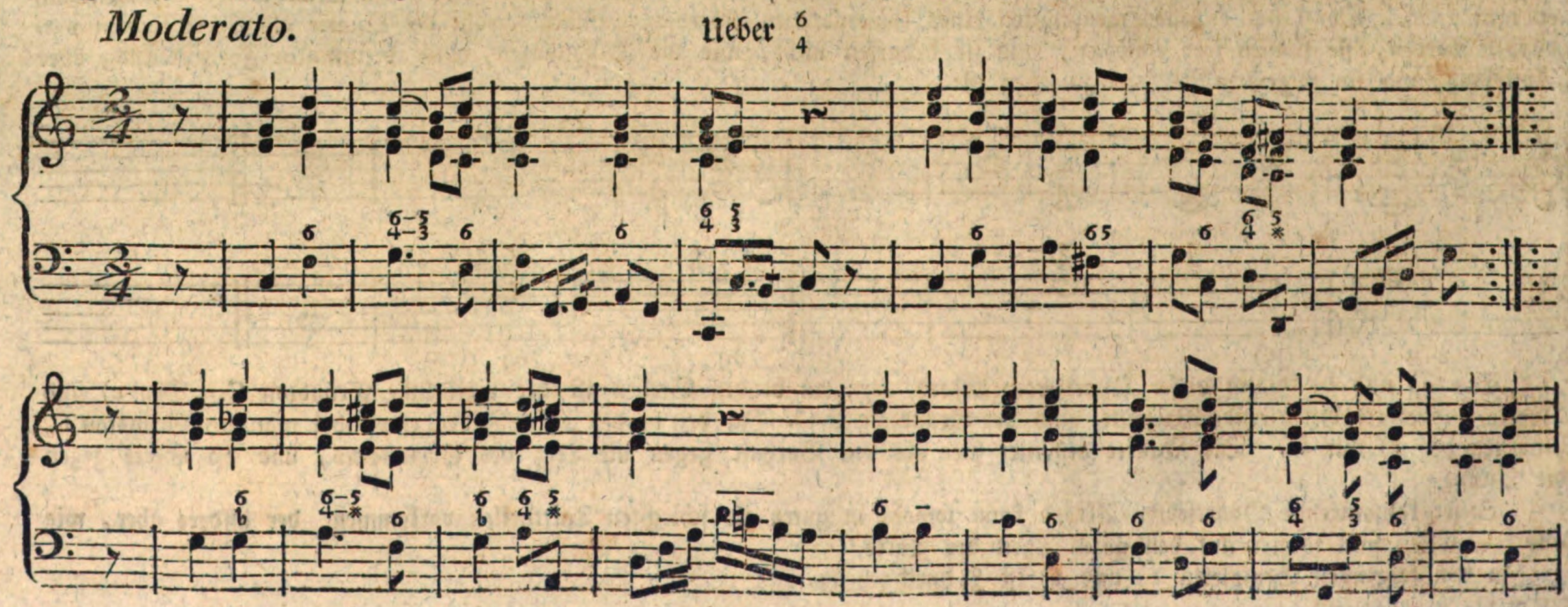


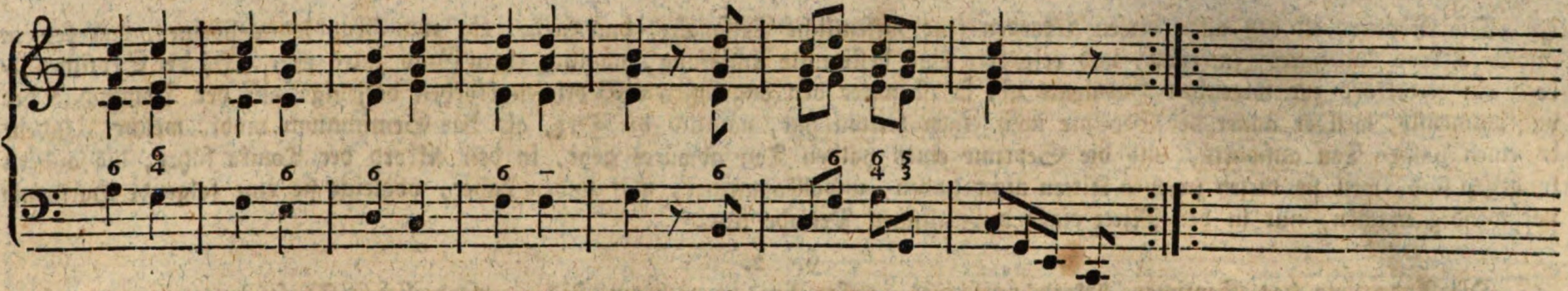
Die Verdoppelungen, welche beym Quartſexten-Akkord ſtatt finden, ſieht man bey d) und e).

Bey der dreyſtimmigen Begleitung dieſes $^{6}_{4}$ Akkordes wird zum Baße die 4 und 6, auch oftmals ſtatt der 4 die 8 genommen, wo dann dieſer Akkord auch durch $^{8}_{6}$ angezeigt wird. Z. B.



Zu mehrerer Zurechtweiſung über den Gebrauch dieſes Akkords mag folgendes Beyſpiel dienen:





Bey der dreyſtimmigen Begleitung bleibt die Oktave beym Quartſexten-Akkord weg.

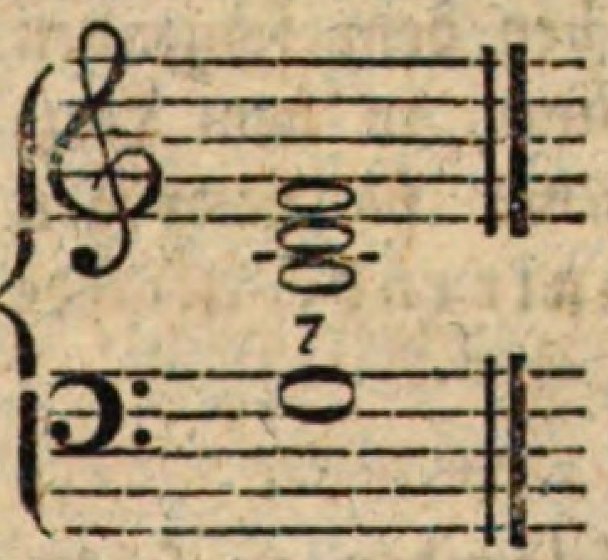
Neuntes Kapitel.

Vom Septimen-Akkorde.

---

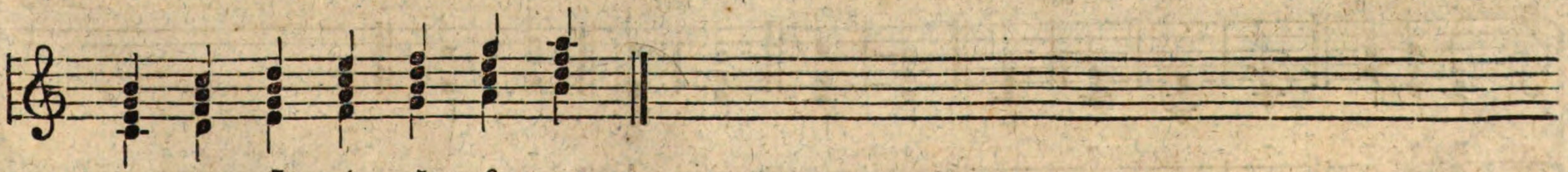
§. 1.

Der zweyte Grund-Akkord, worauf ſich nebſt dem Dreyklange, als dem erſten Grund-Akkord, alle andern Akkorde zurückführen laſſen, iſt der Septimen-Akkord. Er iſt vierſtimmig und diſſonirend. Er hat ſeinen Sitz auf der Dominante und entſteht aus dem Dreyklange, wenn man dieſem oben noch eine Terz, die vom Grundtone die Septime iſt, hinzufügt; als:



Seine Intervalle ſind alſo außer dem Grundtone die kleine Septime, die reine Quinte und große Terz.

Aber auch jedem andern Dreyklange in der Tonleiter kann, außer dem auf der Dominante, noch die Septime zugefügt werden, und dadurch entſtehen dann verſchiedene Arten der Zuſammenſetzung des Septimen-Akkords, wie aus folgendem zu ſehen iſt.



Auf der 1 und 4 Stufe iſt die Septime und Terz groß, die Quinte rein; auf der 2, 3 und 6 Stufe iſt die Septime und Terz klein, die Quinte rein; auf der 5 Stufe iſt die Septime klein, die Terz groß, die Quinte rein, und auf der 7 Stufe iſt die Septime und Terz klein, die Quinte falſch.

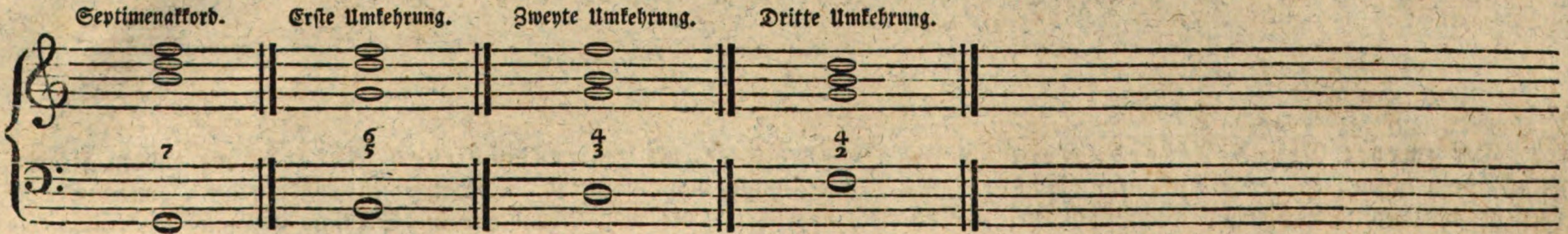
Die Septime iſt bey allen dieſen Akkorden eine weſentliche Diſſonanz, das heißt: ein zum Grundton gehöriges, von keinem andern Akkord entlehntes Intervall, und erfordert eine beſtimmte Auflöſung, nämlich einen Grad unter ſich. Da der Septimenakkord ein Leitakkord zur folgenden Harmonie iſt, ſo iſt unter den angeführten Septimenakkorden derjenige auf der Dominante der vollkommenſte, weil er außer der Septime noch einen Leitton hat, nämlich die Terz, als das Semitonium modi, welches, indem es einen halben Ton aufwärts, und die Septime einen halben Ton abwärts geht, in den Akkord der Tonika führt; die andern hingegen ſind, weil ſie dieſen zweyten Leitton nicht haben, unvollkommener, und finden daher, obgleich ſie eine folgende Harmonie nothwendig machen, nur in der Mitte einer muſikaliſchen Periode ſtatt.

§. 2.

Die Andeutung des Septimen-Akkords geſchieht, außer den in nöthigen Fällen erforderlichen Verſetzungszeichen, durch 7, oder auch $\frac{7}{5}$.

§. 3.

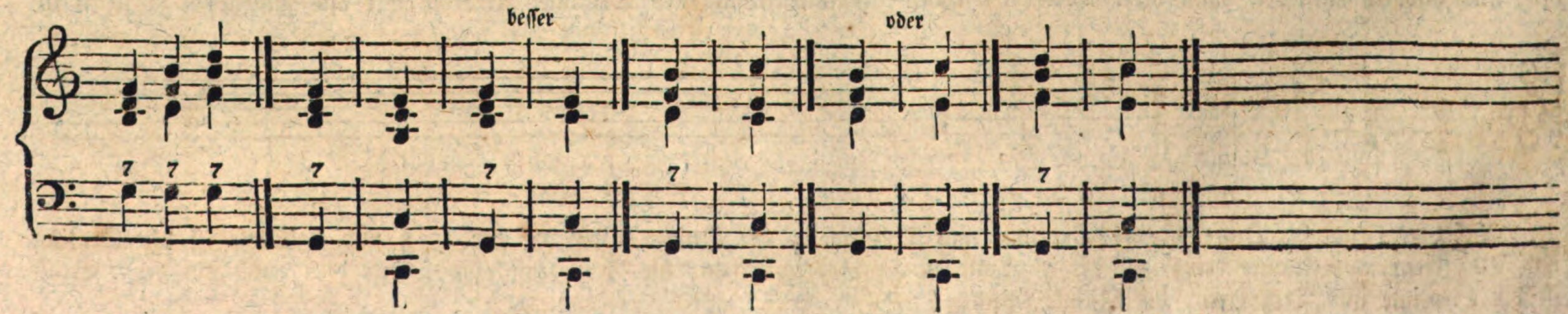
So wie ſich der eigentliche Akkord umkehren (verſetzen) läßt, ſo läßt ſich auch der Septimen-Akkord umkehren, nur mit dem Unterſchiede, daß bey dieſem drey Umkehrungen ſtatt finden, weil er drey vom Grundtone ganz verſchiedene Töne enthält; da jener hingegen nur zweymal umgekehrt werden kann.



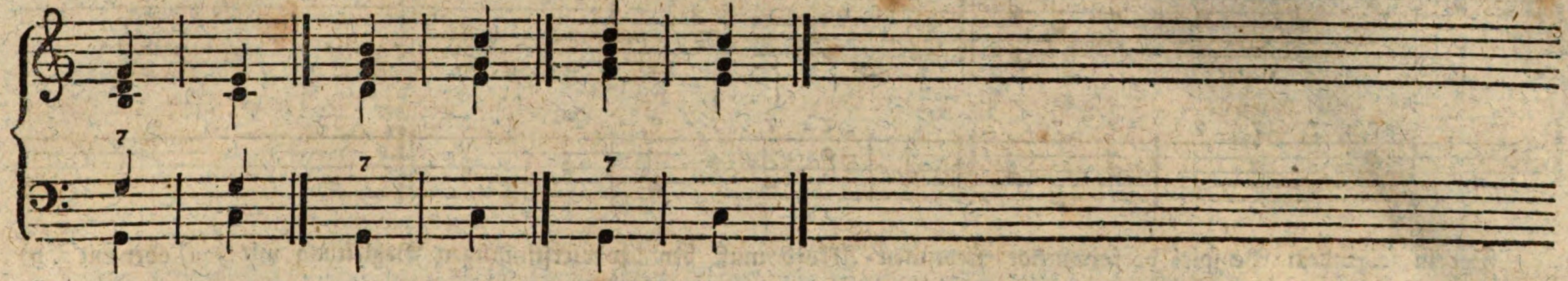
Dieſe vier Akkorde ſind gleich diſſonirend, weil ſich in jedem die Septime vom Grundbaß befindet, die bey dem folgenden Akkord einen Grad unter ſich treten muß. In dem Quintſexten-Akkord wird die Septime zur diſſonirenden Quinte, in dem Terzquarten-Akkord zur diſſonirenden Terz, und in dem Sekunden-Akkord zum diſſonirenden Grundtone. Man nennt ſie deswegen weſentlich diſſonirende Akkorde, ſo wie man den Dreyklang mit ſeinen Umkehrungen weſentlich konſonirende Akkorde nennt; alle übrigen diſſonirenden Akkorde werden zufällige genannt.

§. 4.

Der Septimen-Akkord läßt ſich auch, wie alle vierſtimmige Akkorde in drey Lagen nehmen, wie aus folgenden zu ſehen, wo einer jeden die gewöhnliche Auflöſung beygefügt iſt.

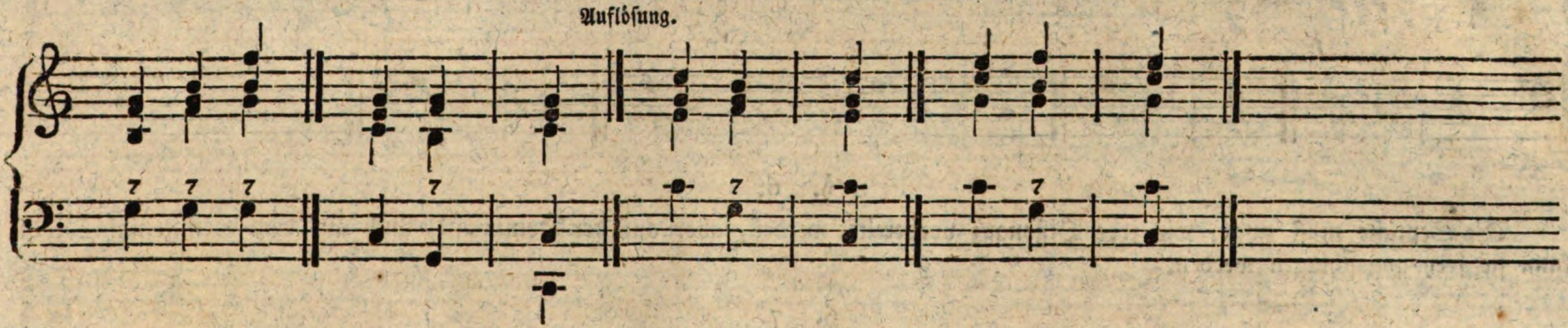


Um den letzten Akkord vollſtimmig zu haben, muß man den Septimen=Akkord fünfſtimmig nehmen, als:

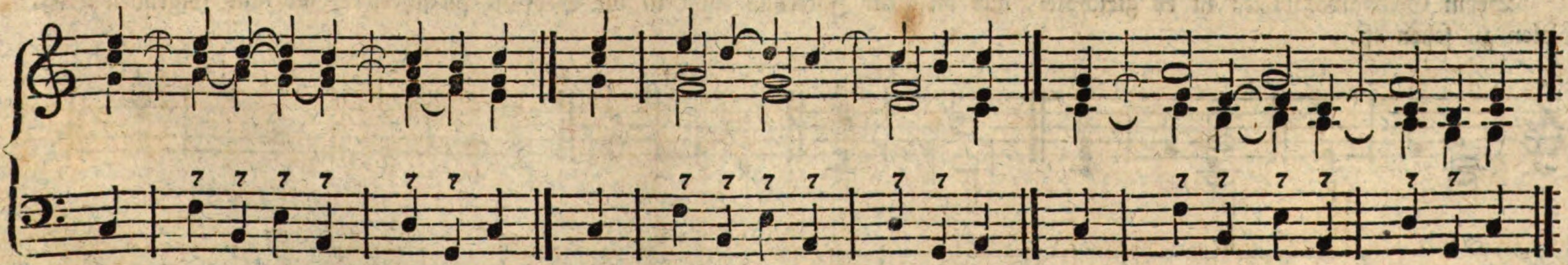


§. 5.

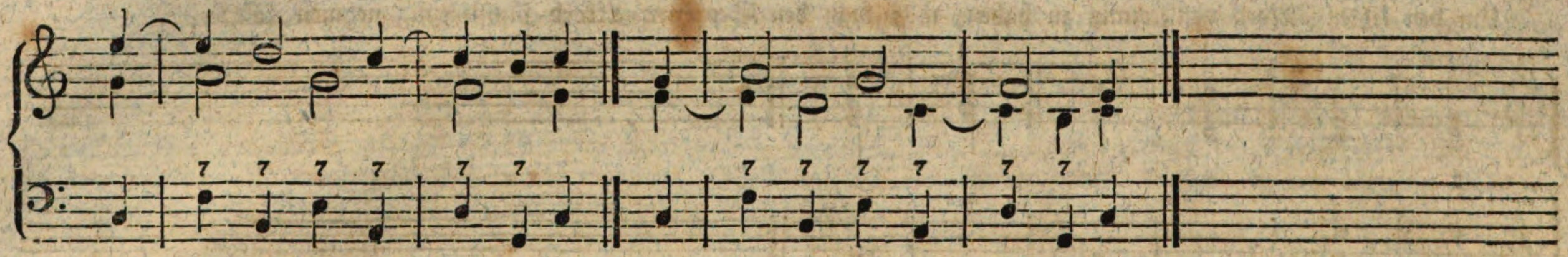
Oft muß man beym Septimen=Akkord $\begin{smallmatrix}8\\7\\3\end{smallmatrix}$, ſtatt $\begin{smallmatrix}7\\3\\5\end{smallmatrix}$ genommen werden, als:



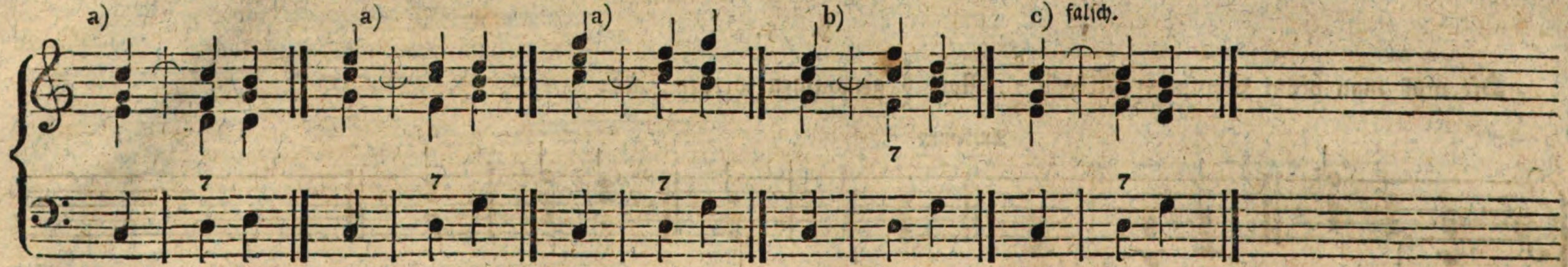
Dieſes Verfahren iſt theils der beſſern Fortſchreitung der Intervalle und der guten Lage wegen, theils auch vorzüglich nothwendig, wenn viele Quarten= oder Quintenweiſe auf einander folgende Septimen vierſtimmig begleitet werden ſollen; man wechſelt alsdenn, wie aus folgenden Beyſpielen, davon das erſte das beſte, zu ſehen iſt, mit $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}8\\7\\3\end{smallmatrix}$ ab.



In geſchwindem Zeitmaaße begleitet man dergleichen Gänge am beſten dreyſtimmig.



Der in folgendem Beyſpiel vorkommende Septimen-Akkord muß bey der vierſtimmigen Begleitung mit $\begin{smallmatrix}8\\7\\3\end{smallmatrix}$ a) oder mit $\begin{smallmatrix}5\\7\\3\end{smallmatrix}$ b) genommen werden. Mit der 5 entſteht eine fehlerhafte Fortſchreitung, wie bey c) zu ſehen iſt.



§. 6.

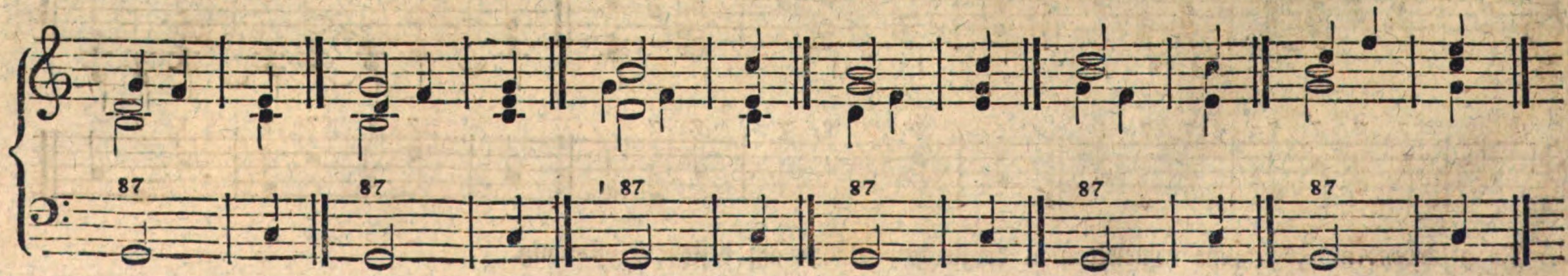
Die Septime muß zwar, wie jede Diſſonanz vorbereitet werden, aber auf der Dominante, auch auf dem Semitonium Modi kann ſie frey angeſchlagen werden.

§. 7.

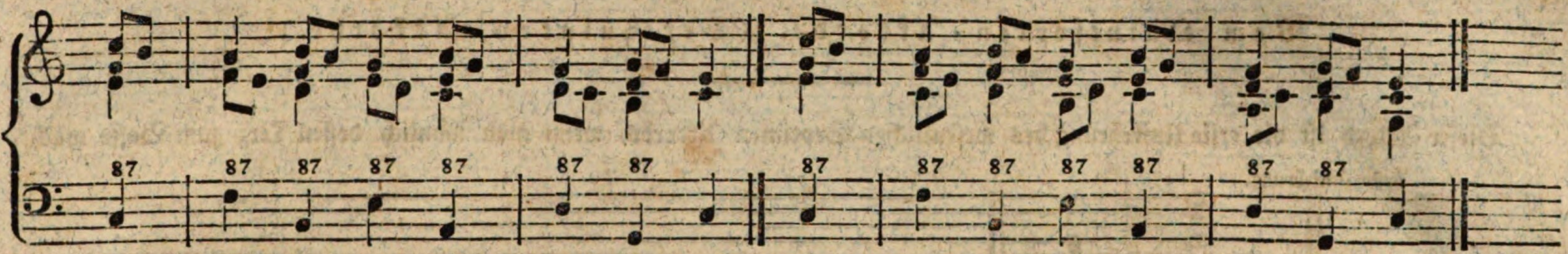
Weder die Septime, noch eine andere Diſſonanz kann verdoppelt werden. Die Auflöſung derſelben muß, einige beſondere Fälle ausgenommen, allezeit in der Stimme geſchehen, wo ſie liegt.

§. 8.

Beym Generalbaßſpielen iſt es gleichviel, aus welchem Intervall man in die Septime fortſchreitet, wie aus folgenden Beyſpielen zu ſehen iſt.

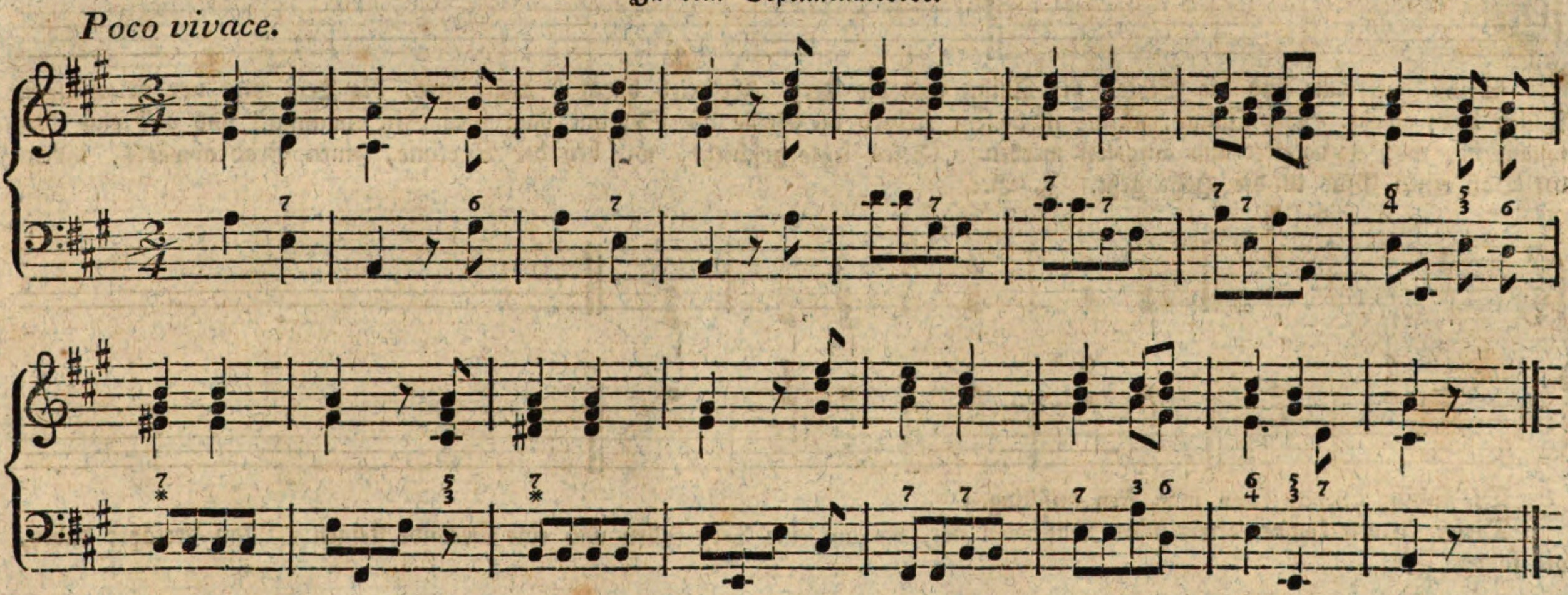


Mehrere in Quinten und Quarten fortſchreitende mit 87 bezifferte Baßnoten begleitet man auf folgende Art:



Vor Tonſchlüſſen nimmt man beym Dominanten-Akkord die Septime auch ohne Andeutung.

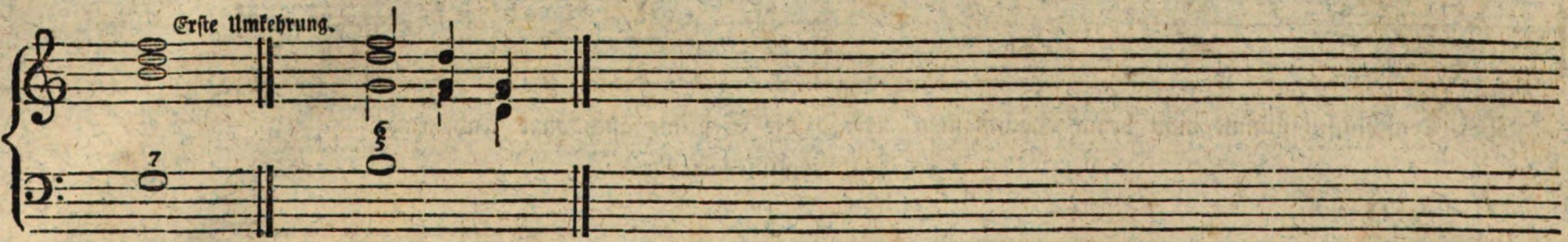
Zu dem Septimenakkorde.



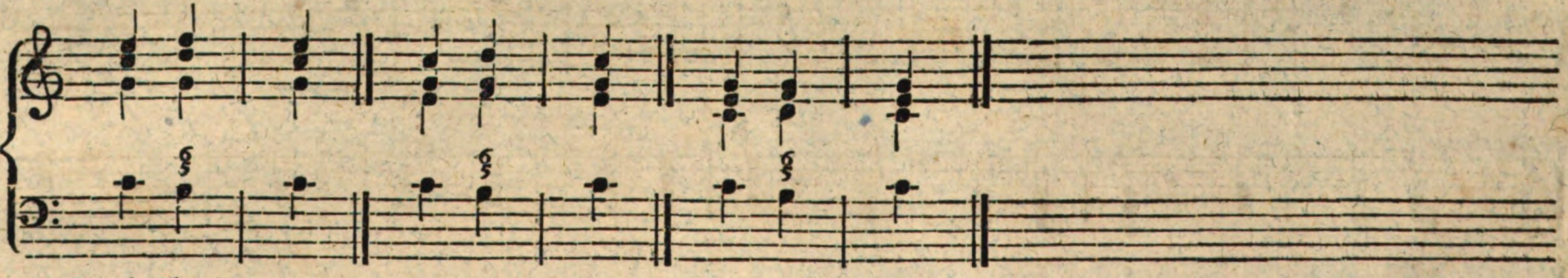
Zehntes Kapitel.

Vom Quintſexten-Akkorde. (Sextquinten-Akkorde.)

Dieſer Akkord iſt die erſte Umkehrung des weſentlichen Septimen-Akkords, wenn man nämlich deſſen Terz zum Baſſe macht.

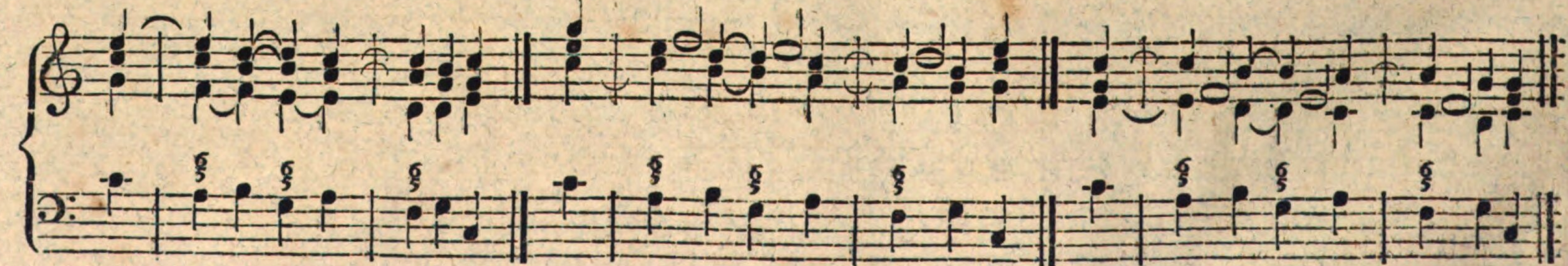


Seine Intervalle ſind die Sexte, die Quinte und die Terz. Er wird durch $\frac{6}{5}$ angedeutet, die Terz wird nur in nöthigen Fällen dazu geſetzt. Die Quinte, welche in dieſem Akkord die Stelle der Septime vom Grnndton einnimmt, und alſo eine Diſſonanz iſt, muß vorbereitet und aufgelöſt werden. Dieſes letzte geſchieht, wie bey der Septime, einen Grad abwärts, indem der Baß einen Grad in die Höhe geht. Z. B.:



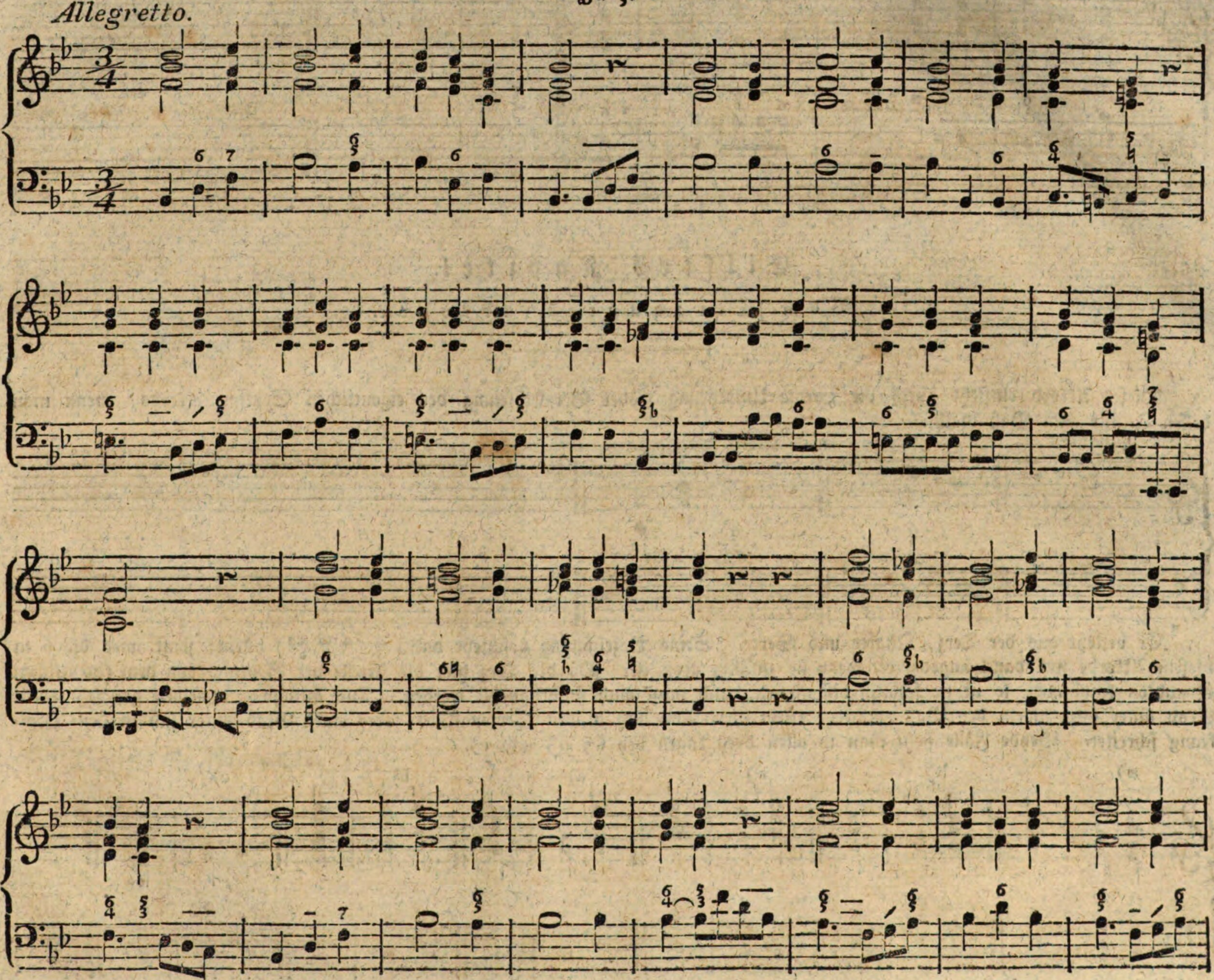
Die falſche Quinte kann man frey anſchlagen.

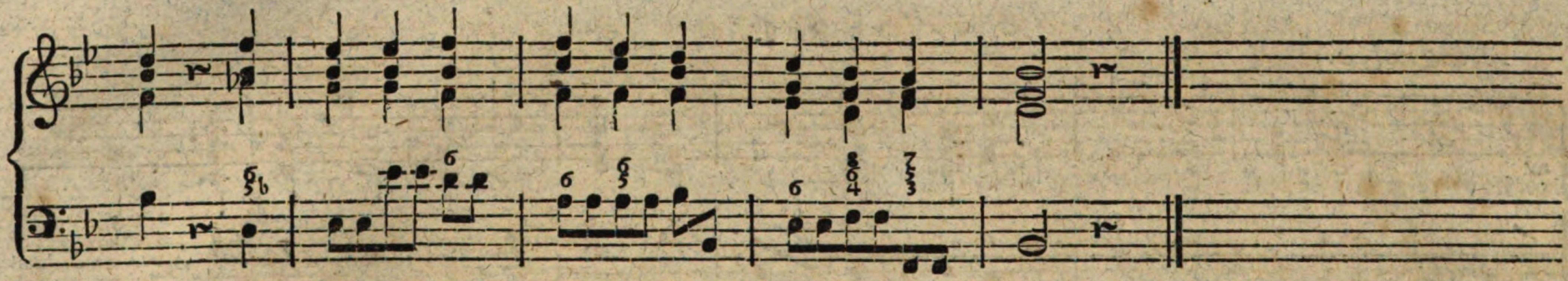
Dieſer Akkord kommt öfters über Baßnoten vor, die um eine Terz fallen und eine Secunde ſteigen. Man verfährt dabey, wie folget.



Der Quintſexten-Akkord, als die erſte Verſetzung des Septimen-Akkords auf der Dominante, hat ſeinen Sitz auf dem Semitonium Modi, die Tonart mag hart oder weich ſeyn.

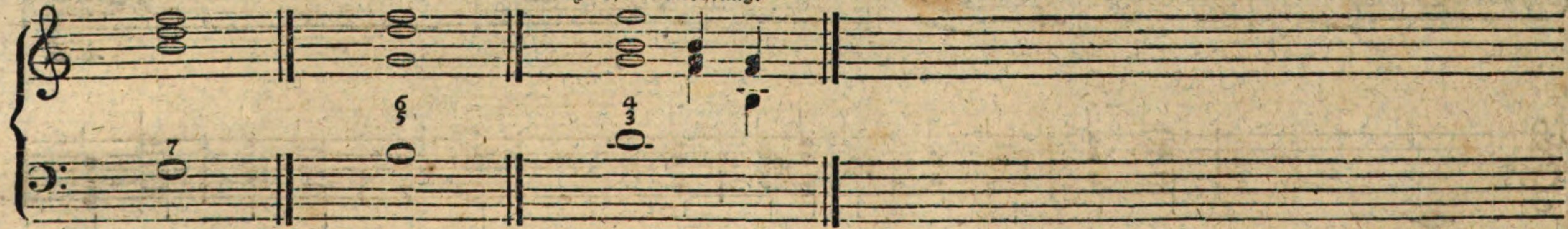
Zu §.



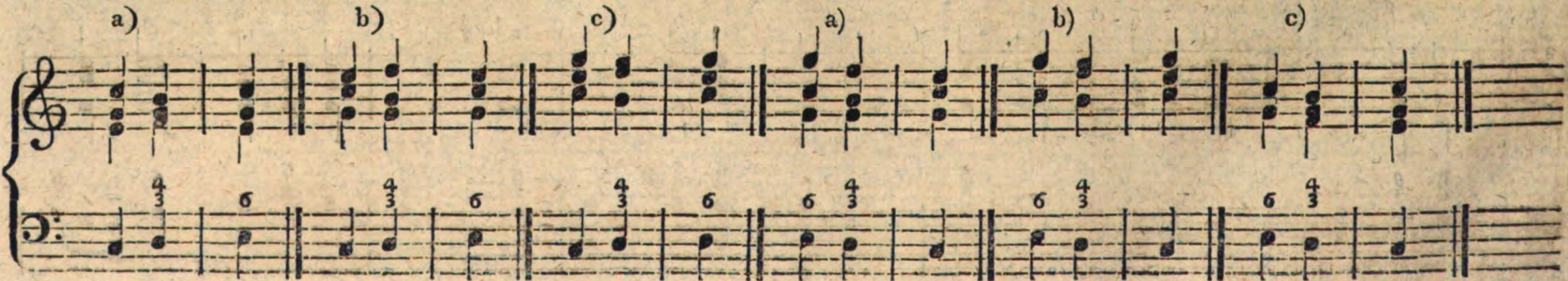


Eilftes Kapitel.
Vom Terzquartenakkorde.

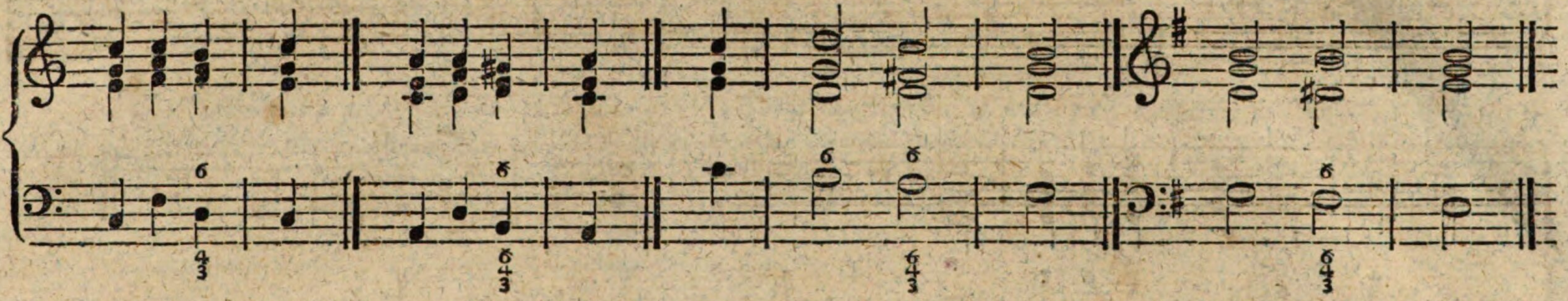
Dieſer Akkord entſteht durch die zweyte Umkehrung, oder Verwechſelung des eigentlichen Septimenakkords, wenn man deſſen Quinte zum Baß macht.

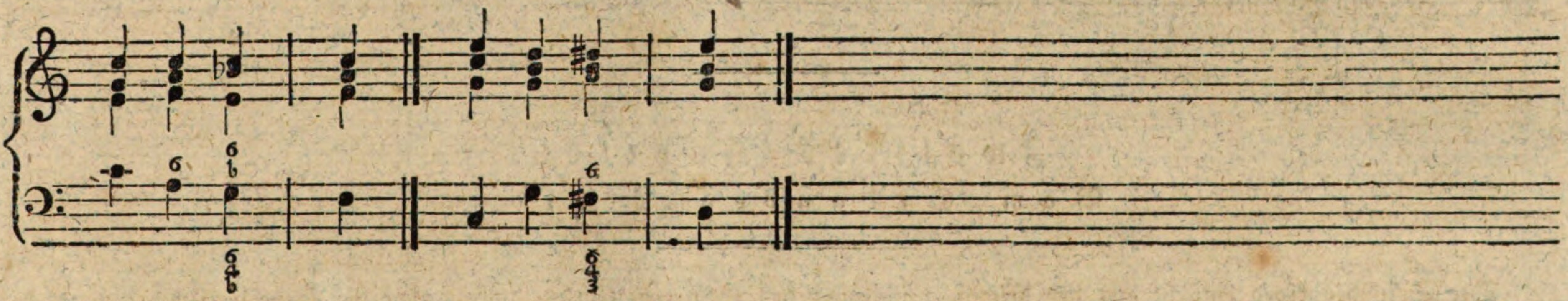


Er beſteht aus der Terz, Quarte und Sexte. Seine Bezeichnung geſchieht durch $\frac{4}{3}$ (4 $\frac{4}{\natural}$ $\frac{4\natural}{\flat}$) allein; ſonſt wird die 6 in dieſem Akkorde nur dann angedeutet, wenn ſie zufällig groß iſt. Da die Terz hier die Stelle der Septime von dem eigentlichen Grundton einnimmt, ſo iſt ſie folglich diſſonirend, und muß auch ſo behandelt werden. Die Auflöſung derſelben geſchieht einen Grad unter ſich, indem der Baß entweder einen Grad über ſich in den Sextenakkord, oder einen Grad unter ſich in den Dreyklang ſchreitet. Beyde Fälle ſieht man in allen drey Lagen bey a) b) und c).



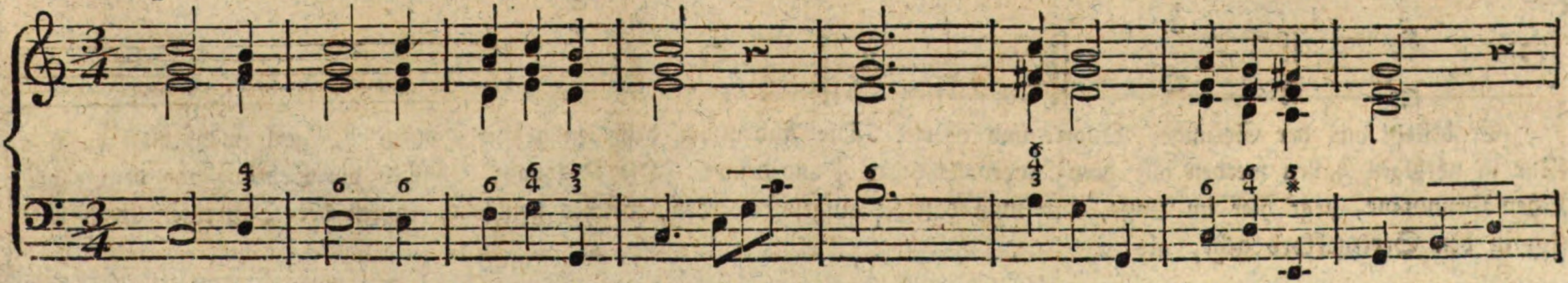
Dieſer Akkord hat ſeinen Sitz auf der Sekunde Modi, ſowohl in der harten, als weichen Tonleiter. Dieſes iſt der Akkord mit der großen Sexte und kleinen Terz, zu welchem bisweilen auch ohne Andeutung die Quarte genommen werden kann, und deſſen ſchon im ſiebenten Kapitel gedacht worden iſt. Dieſes findet auch ſtatt, wenn außer der eigentlichen Tonleiter eine große Sexte mit der kleinen Terz vorkommt, und darauf der Baß einen Grad unter ſich in den Dreyklang tritt, wie aus folgenden Beyſpielen mit mehrerem zu ſehen iſt. Die Bezifferung, wie ſie eigentlich ſeyn ſollte, ſteht unter, und die nicht ganz ungewöhnliche über den Baßnoten.

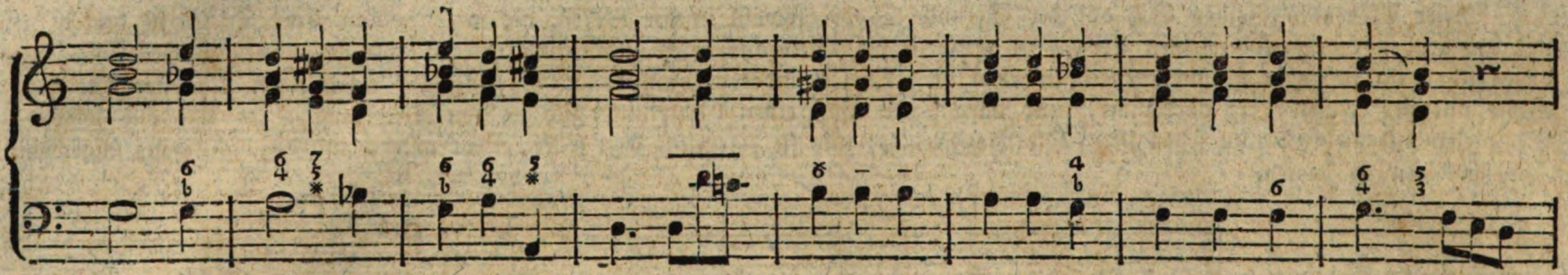


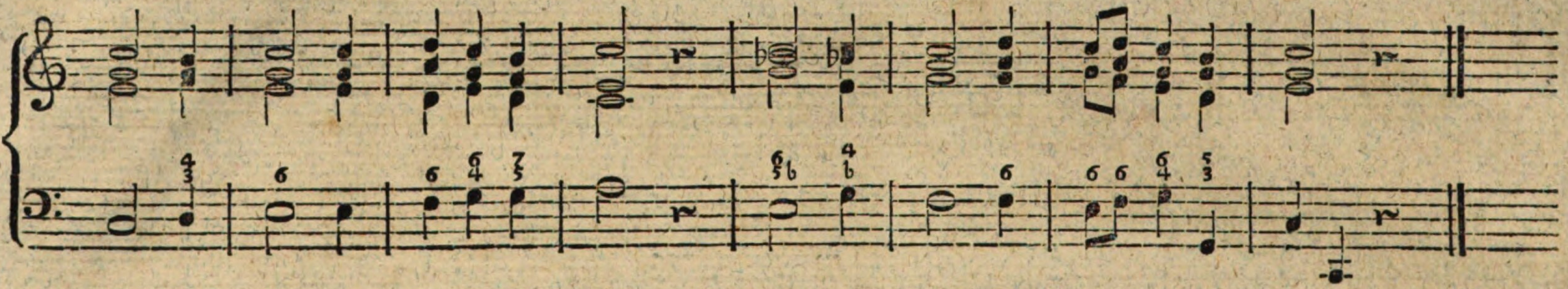


Zu $\frac{4}{3}$.

Tempo di Minuetto.



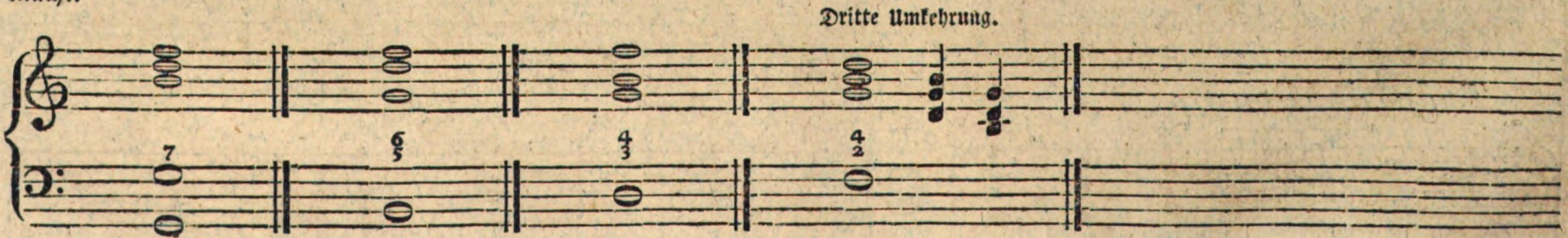




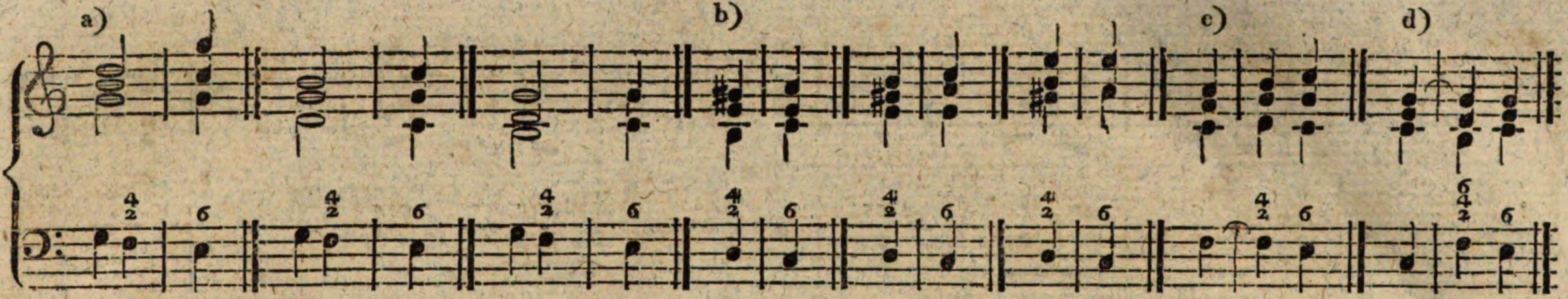
Zwölftes Kapitel.

Vom Sekundenakkorde.

Der Sekundenakkord entſteht aus der dritten Umkehrung des Septimenakkords, wenn man die Septime ſelbſt zum Baſſe macht.

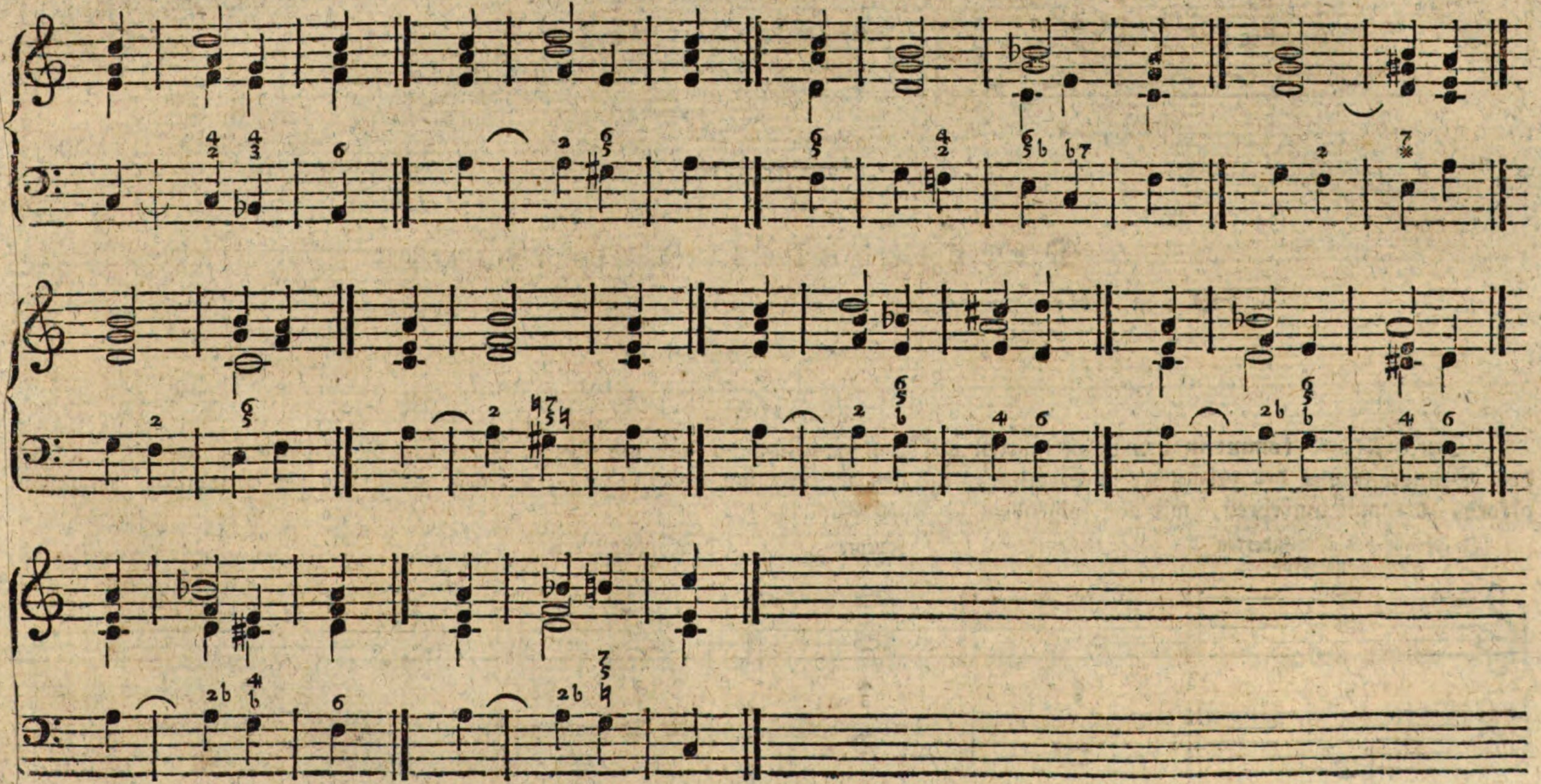


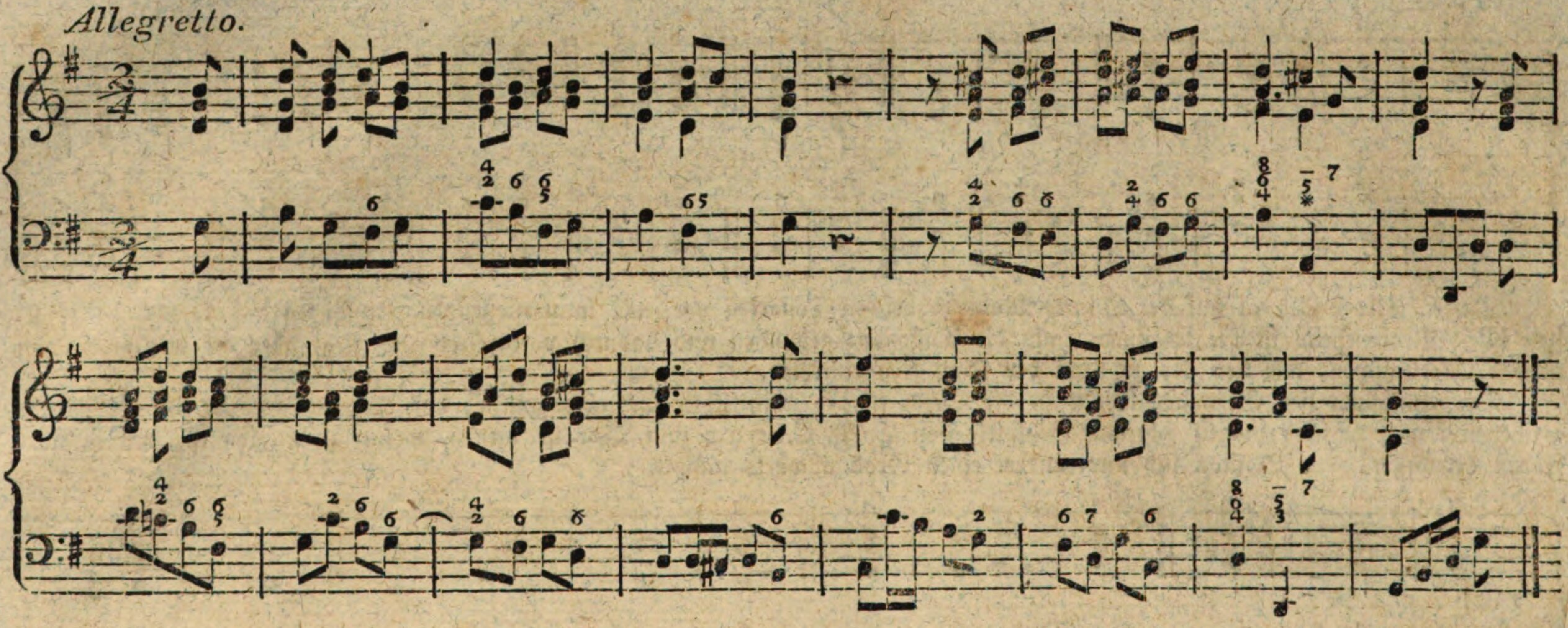
Er beſteht aus der Sekunde, Quarte und Sexte. Die Andeutung deſſelben geſchieht durch $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$, auch wohl bloß durch 2. Nur in nöthigen Fällen werden alle drey Intervalle durch $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ angedeutet. Die Diſſonanz, nämlich die Septime von dem eigentlichen Grundtone, liegt hier im Baſſe, und muß daſelbſt aufgelöſt werden, welches geſchieht, indem der Baß einen Grad unter ſich in den Sextenakkord geht, als:



Dieſer Akkord kommt auf der Quarte Modi in beyden Tonarten vor, wie in vorſtehenden Beyſpielen bey a) und b) zu ſehen iſt. Mehrentheils iſt die Baßnote, als die Diſſonanz gebunden und dadurch vorbereitet c). Liegt aber die Sekunde ſchon in den Oberſtimmen, wie bey d), ſo kann der Baß frey eintreten.

Die Auflöſung des Sekundenakkords in die Sexte iſt die natürlichſte und gewöhnliche; daß ſie aber auch in andere Akkorde geſchehen könne, darüber mögen folgende Beyſpiele von C. P. E. Bach zum Beweiſe dienen, wobey zu merken iſt, daß in allen Fällen der diſſonirende Baßton ſich unverändert einen Grad abwärts auflöſt.





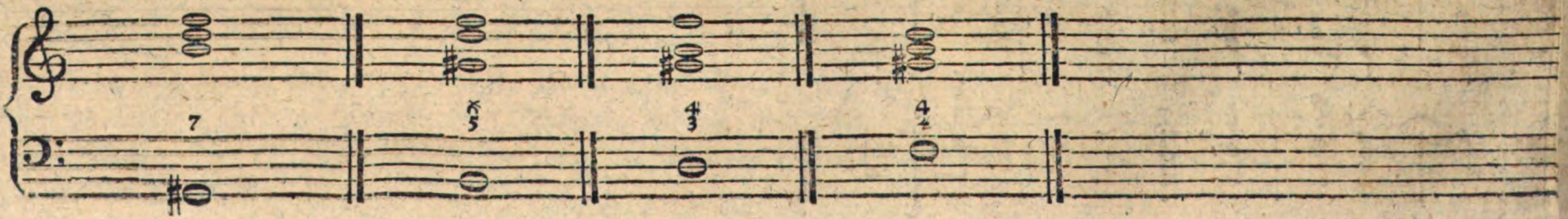
Dreyzehntes Kapitel.

Vom verminderten Septimenakkorde.

§. 1.

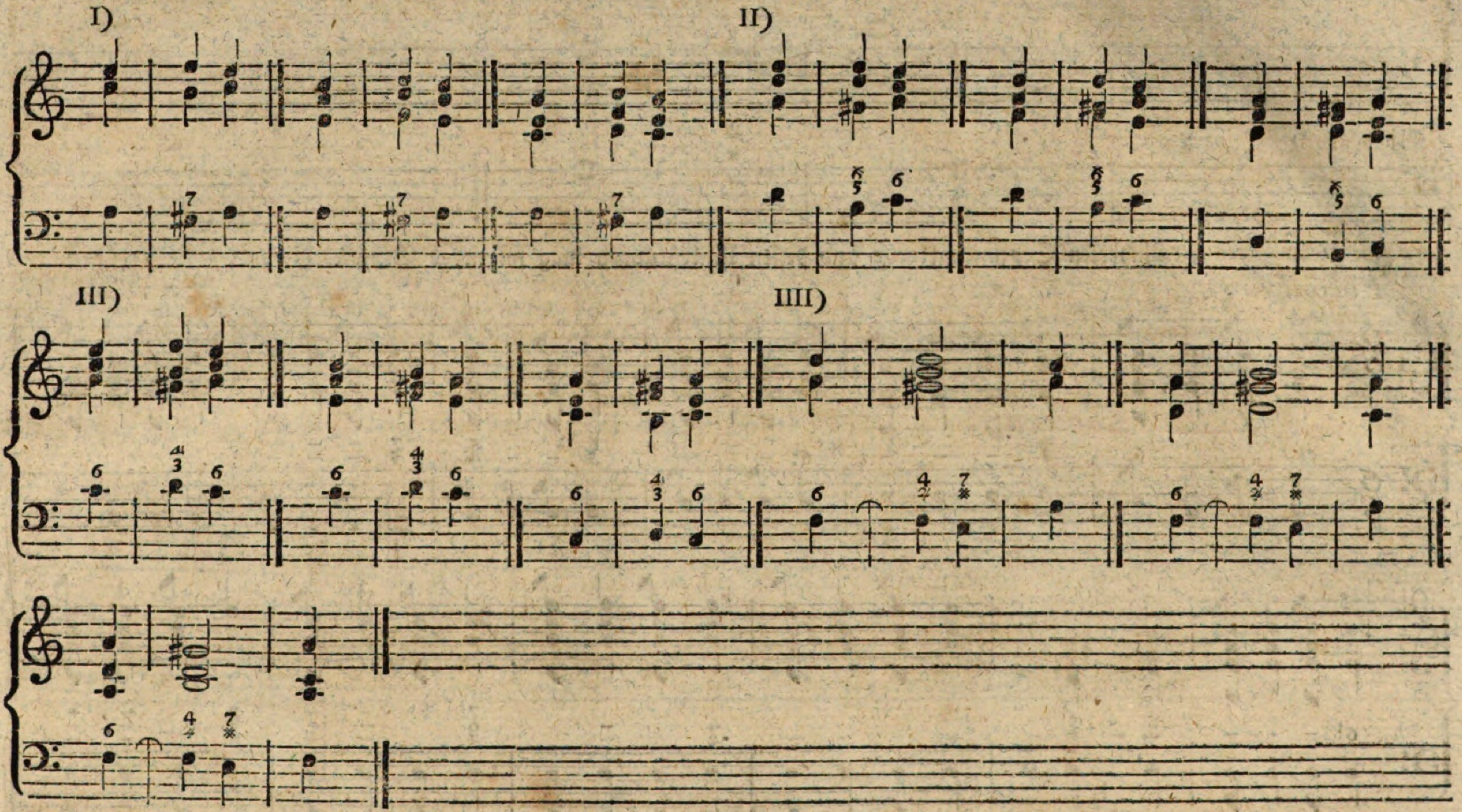
Dieſer Akkord kömmt in den Molltonarten auf dem Semitonium und auf der erhöhten Quarte Modi vor, und beſteht nebſt dem Grundtone aus der verminderten Septime, falſchen Quinte und kleinen Terz. Er läßt ſich, wie der weſentliche Septimen-akkord, dreymal umkehren, wie aus folgendem zu ſehen iſt.

Intervalle des verminderten Septimenakkords. Erſte, Zweyte, Dritte Umkehrung.



§. 2.

Dieſe vier Akkorde kommen mit und ohne Vorbereitung vor. Die Septime aber, und jedes Intervall, welches in den Umkehrungen die Stelle derſelben einnimmt, muß allezeit einen Grad abwärts aufgelöſt werden, als:

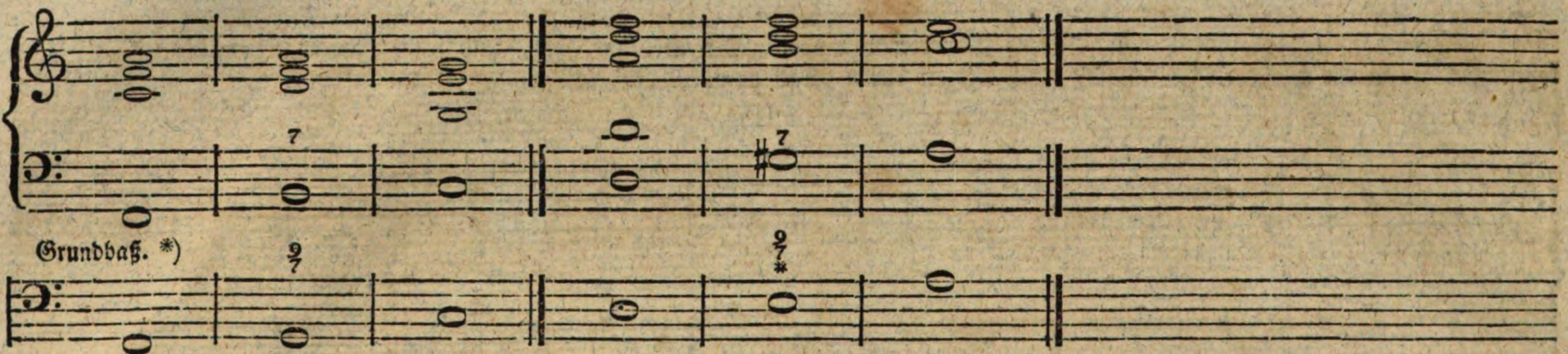


Bey I) iſt dieſer verminderte Septimenakkord ſelbſt — bey II) der aus der erſten Umkehrung deſſelben entſtehende $\frac{6}{5}$ Akkord, worinnen die 5 die Stelle der 7 einnimmt — bey III) der aus der zweyten Umkehrung des erſten entſtehende $\frac{4}{3}$ Akkord, worinnen die 3 die Stelle der 7 einnimmt — und bey IV) der $\frac{4}{2}$ Akkord, welcher aus der dritten Umkehrung des erſten entſteht, und worinnen die 7 im Baßton liegt — in allen drey Lagen aufgelöſt.

§. 3.

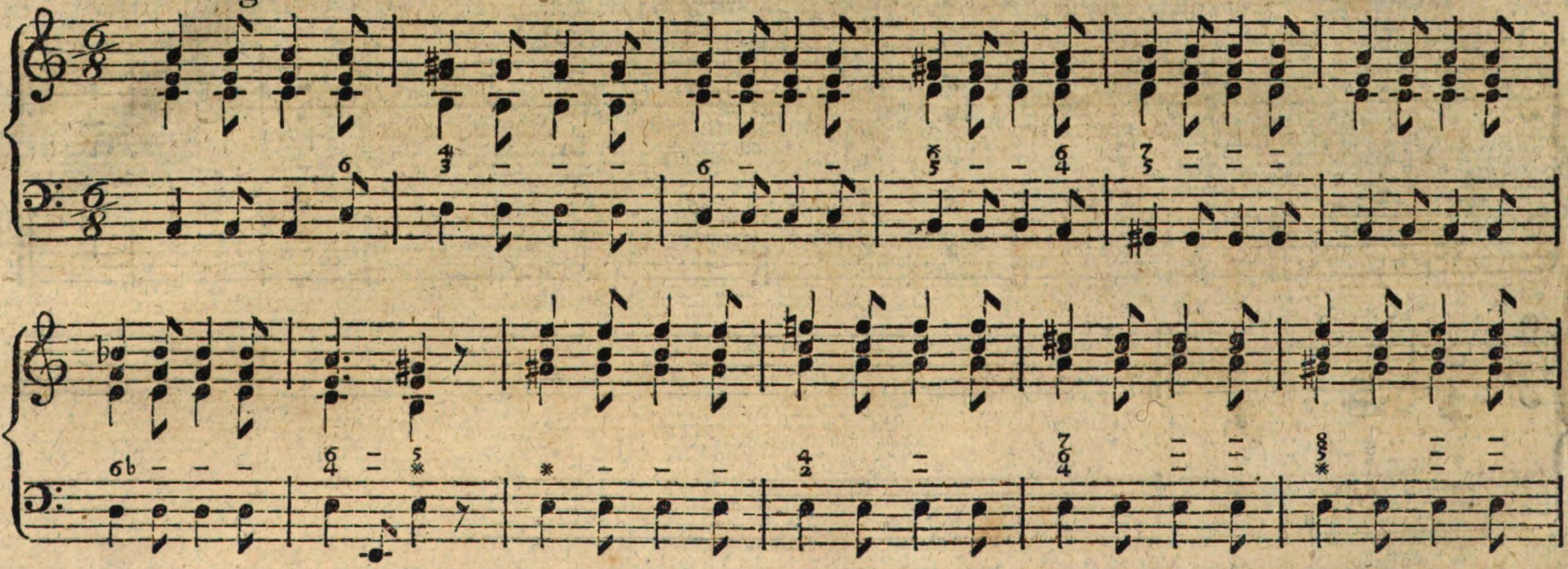
Der Septimen-Akkord, welcher auf dem Semitonium der harten Tonart vorkommt, wird eben ſo behandelt wie der verminderte Septimenakkord.

In beyden Fällen iſt nach der Kirnberger die Septime nicht weſentlich, ſondern eigentlich die None des wahren Grundtones, wovon er folgendes Beyſpiel giebt.

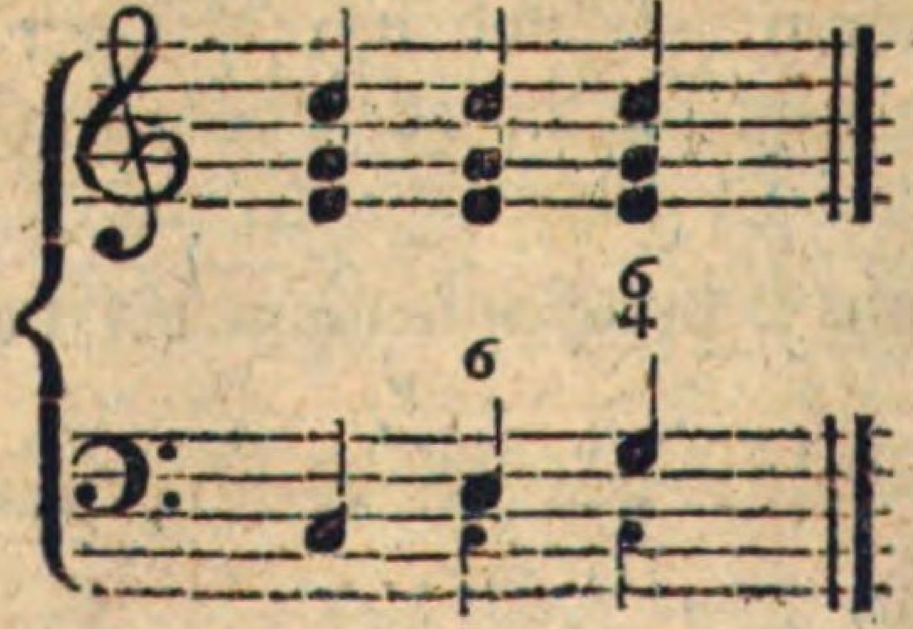


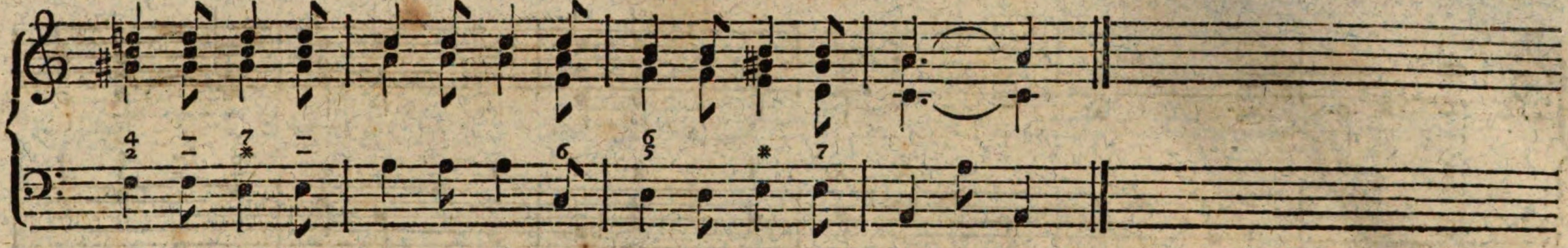
Zur Uebung des verminderten Septimenakkords und deſſen Umkehrungen mag folgendes Beyſpiel dienen.

Poco Largo.



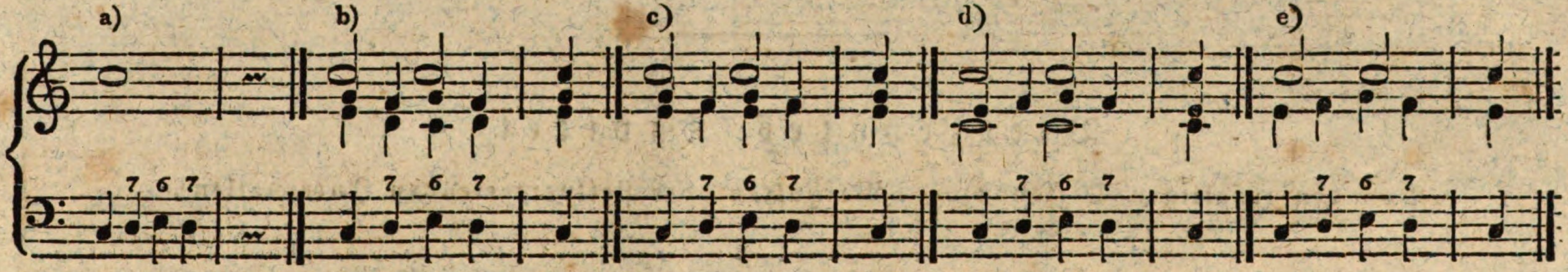
*) Mit dem Wort Grundbaß bezeichnet man den jedesmaligen tiefſten Ton eines Grund = oder Stammakkords; hier ſind die kleinen Noten Grundbaßnoten, die andern, größern, aber nur ſchlechtweg Baßnoten; z. B.



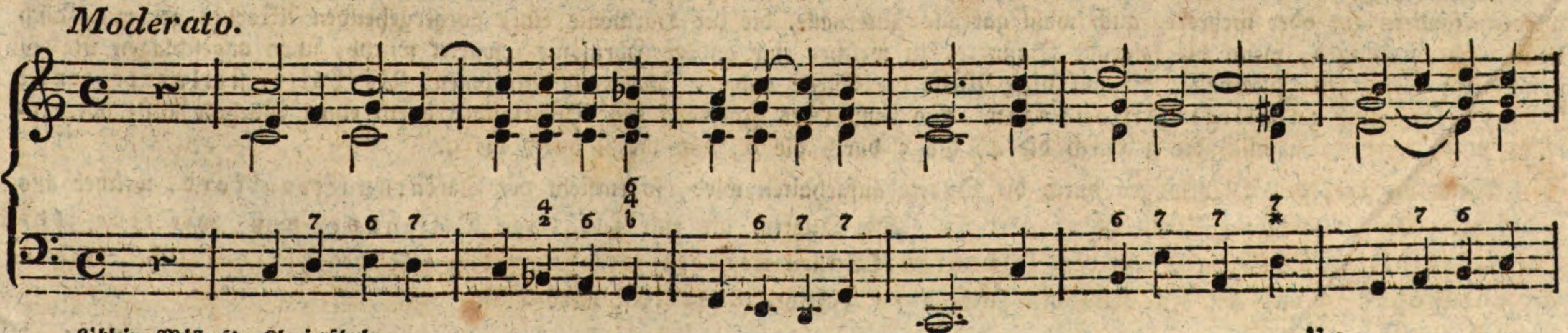


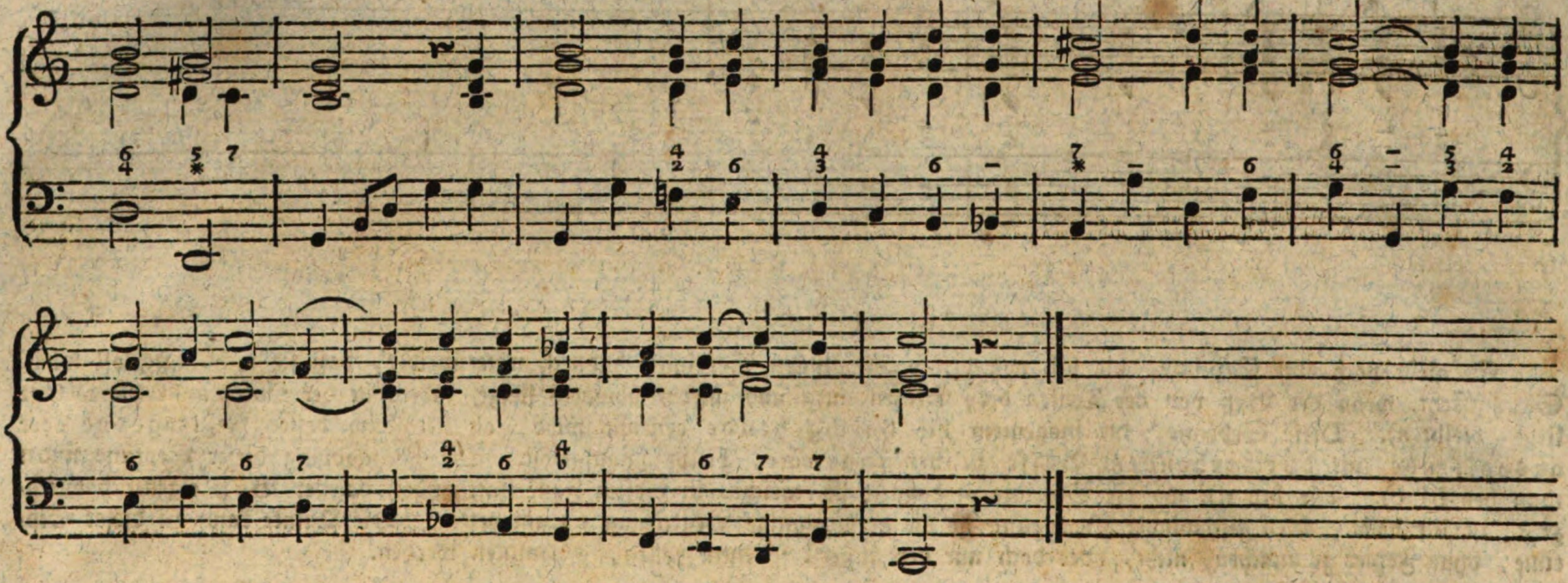
§. 4.

Es giebt noch eine Septime, die ſich von den vorerwähnten Septimen dadurch unterſcheidet, daß ſie nicht aufgelöſt wird. Sie entſteht, wenn der Baß von der Tonica drey Stufen auf- und wieder abwärts ſteigt, indem in der Oberſtimme die Oktave liegen bleibt a). Dieſe Septime, die insgemein die **durchgehende** genennt wird, ob ſie gleich beſſer die **liegende** oder **aushaltende mit durchgehendem Baſſe** zu benennen wäre, bleibt unaufgelöſt. Die Behandlung dieſer Septime findet man bey b) c). Die bey d), wo die Septime verdoppelt iſt, welches in dieſem Falle ſtatt findet, da der Baß eigentlich durchgeht, iſt die beſte. Bey geſchwinder Bewegung iſt die dreyſtimmige Begleitung e) am beſten. Die Quinte kann zu dieſer Septime, ohne Fehler zu machen, nicht, oder doch nur bey äußerſt ſeltenen Fällen, genommen werden.



Zur durchgehenden 7.





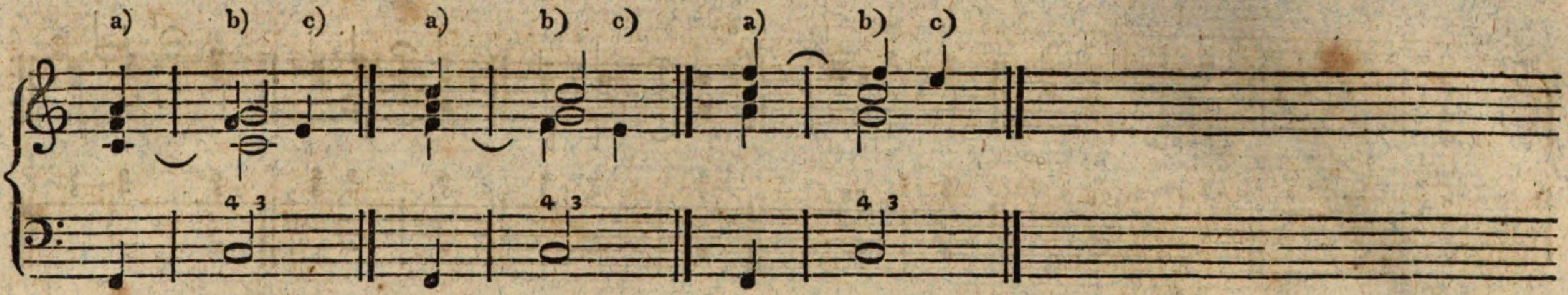
Vierzehntes Kapitel.

Von den zufälligen Diſſonanzen (Vorhalten oder ſtellvertretenden Intervallen).

§. 1.

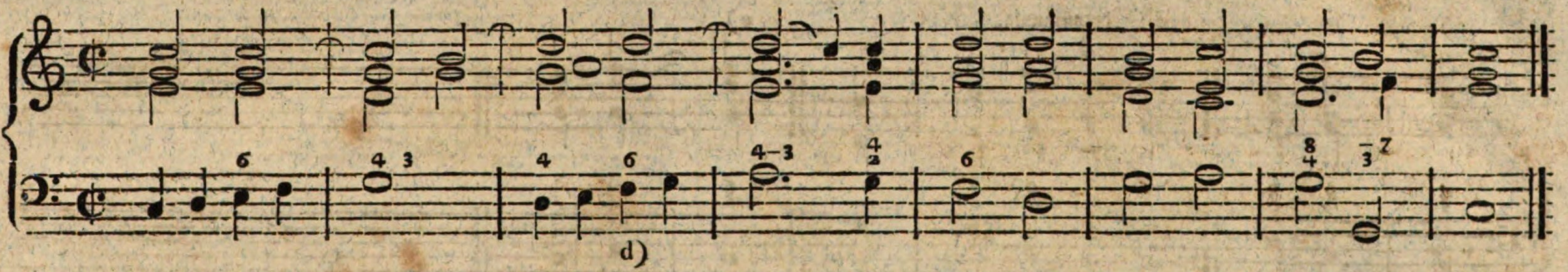
Wenn die zu einem Akkorde gehörenden Intervalle, da wo man ihren Zuſammenſchlag erwartete, nicht zugleich angeſchlagen werden, ſondern ein oder mehrere, auch wohl gar alle Intervalle, die zur Harmonie eines vorhergehenden Akkordes gehörten, auch dann noch fortklingen, wenn die folgende Baßnote, zu welcher eine andere Harmonie erwartet wurde, ſchon angeſchlagen iſt: ſo nennt man diejenigen Intervalle, die auf dieſe Weiſe die Stelle anderer Intervalle einnehmen, *Vorhalte*, *ſtellvertretende Intervalle*, auch *zufällige Diſſonanzen*. So kann jedes Intervall des Dreyklanges durch einen Vorhalt auf- oder rückgehalten werden, nämlich die 3 durch die 4, die 5 durch die 6, und die 8 durch die 9.

Wenn die Terz des Dreyklanges durch die Quarte aufgehalten wird, ſo entſteht der *Quintquartenakkord*, welcher aus $\begin{smallmatrix}8\\5\\4\end{smallmatrix}$ beſteht. Die Bezeichnung davon iſt 43 oder $\begin{smallmatrix}5\\4\,3\end{smallmatrix}$. Die Quarte, als eine *zufällige Diſſonanz*, muß, wie eine *jede* andere *zufällige Diſſonanz* auf dem *ſchlechten Takttheil vorbereitet* a), auf dem folgenden *guten Takttheil liegen* oder *anſchlagen* b) und auf dem folgenden *ſchlechten Takttheil aufgelöſt* werden c).



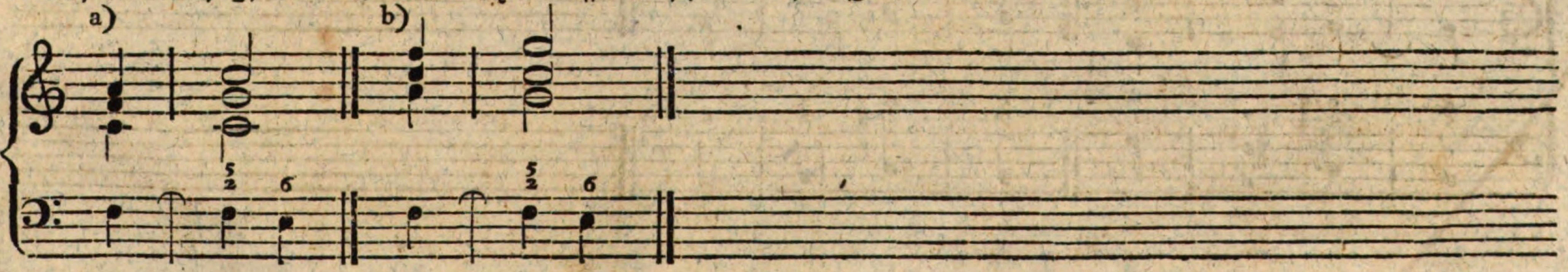
Die Auflöſung der Quarte geſchieht bisweilen auf einer andern Baßnote, als derjenigen, worüber die Quarte ſteht, wie aus folgendem Beyſpiel bey d) zu ſehen iſt.

Alla breve.



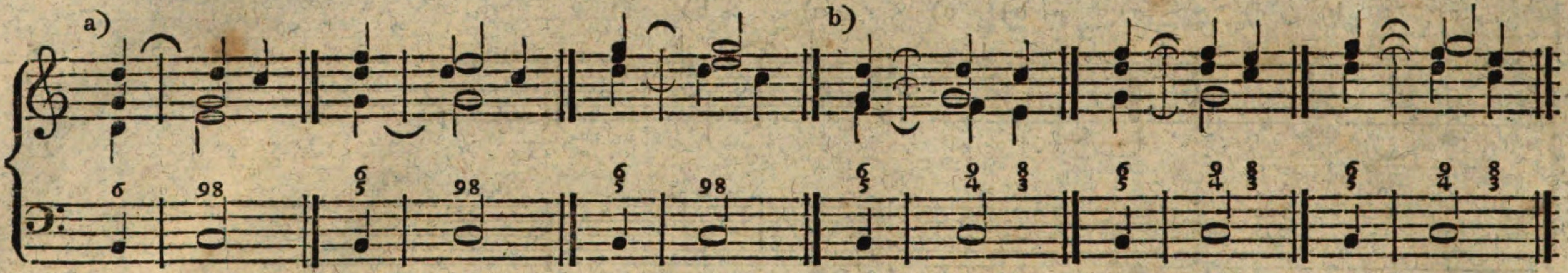
§. 2.

Durch Verſetzung dieſes Akkords, wenn nämlich die Quarte zum Baſſe gemacht wird, entſteht der Akkord $\begin{smallmatrix}5\\2\end{smallmatrix}$, welcher ſo: $\begin{smallmatrix}4\\2\\5\end{smallmatrix}$ a) oder ſo: $\begin{smallmatrix}2\\5\\2\end{smallmatrix}$ b) verdoppelt werden kann. Der Baß, als die Diſſonanz geht alsdenn einen Grad abwärts in den Sextenakkord, der durch $\begin{smallmatrix}5\\2\end{smallmatrix}$, als eine Vorausnahme deſſelben ſchon da iſt. Z. B.



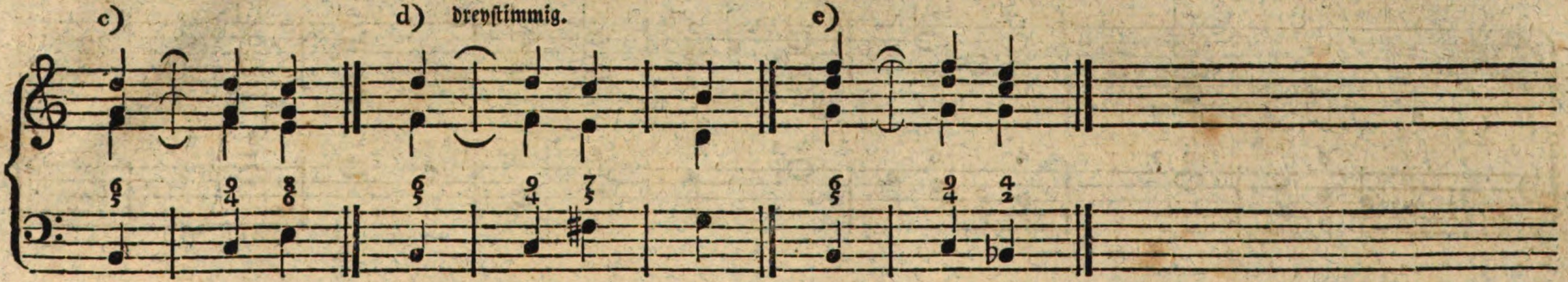
§. 3.

Wenn die 8 des Dreyklanges durch die 9 aufgehalten wird, ſo entſteht der Nonenakkord, welcher aus $\begin{smallmatrix}9\\5\\3\end{smallmatrix}$ beſteht. Er wird durch 98 bezeichnet a). Soll aber nebſt der 9 auch die 4 der 3 vorgehalten werden, ſo wird dieſes durch $\begin{smallmatrix}9&8\\4&3\end{smallmatrix}$ angedeutet b).

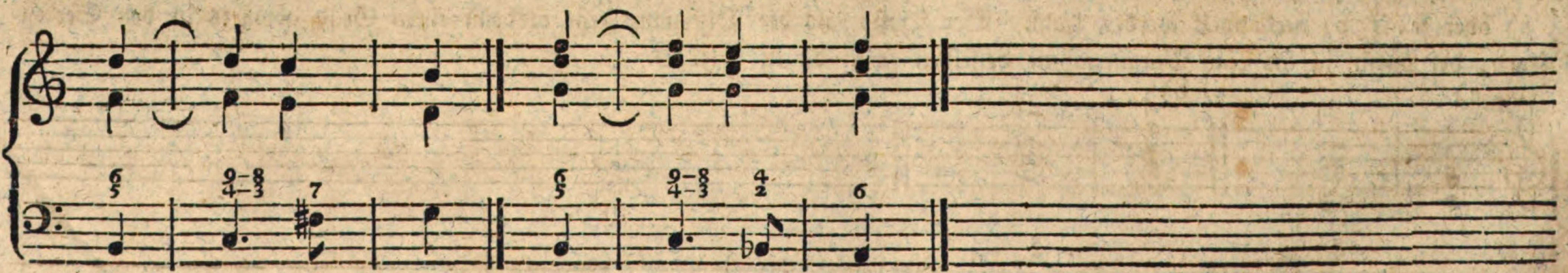


In beyden Fällen iſt ſowohl die 9 als die 4 durch die vorhergegangenen Ziffern vorbereitet, und in den Akkord aufgelöſt, nämlich die 9 in die 8, und die 4 in die 3.

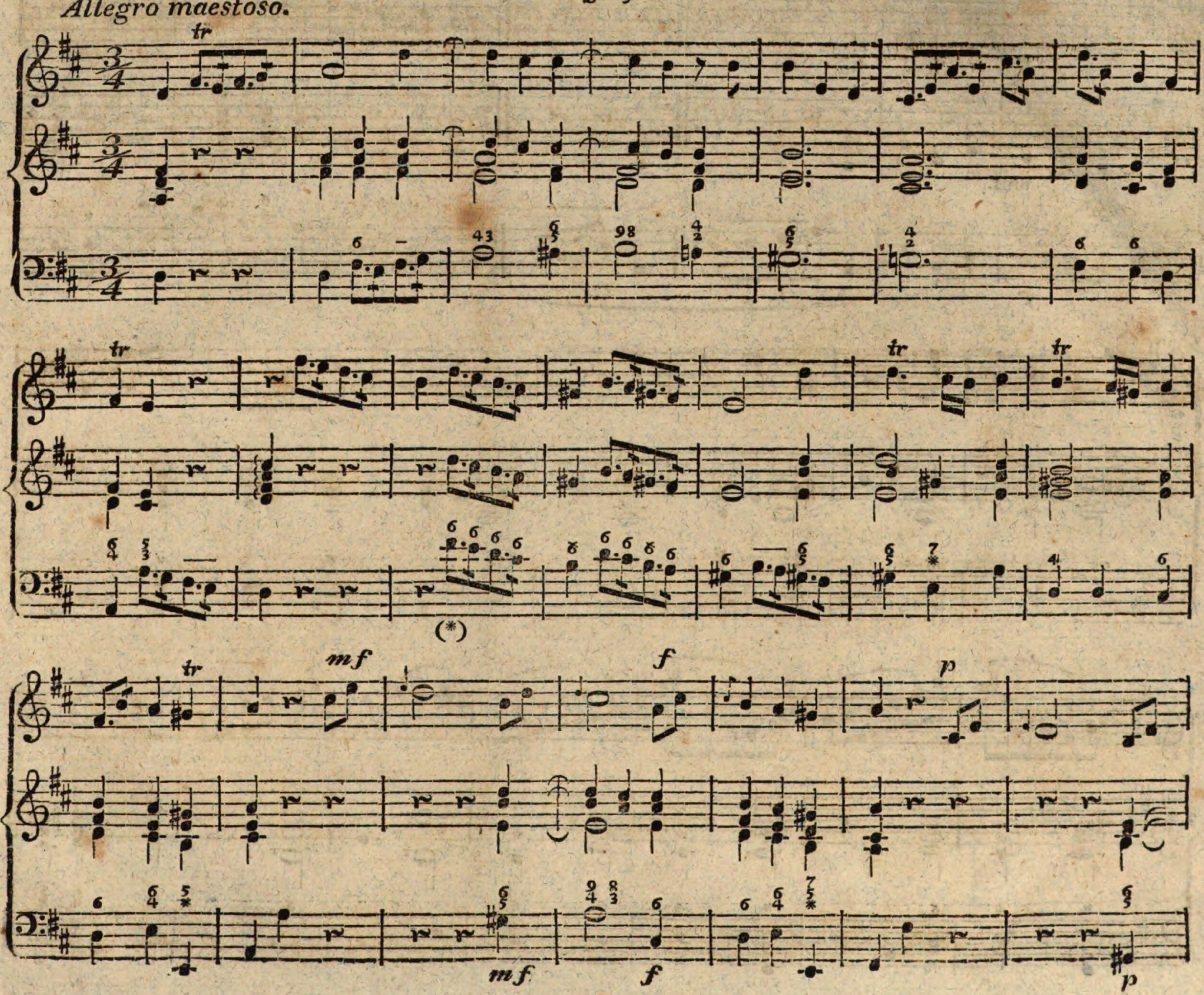
Wegen der Bewegung des Baſſes geſchieht die Auflöſung auch in andere Intervalle, als:

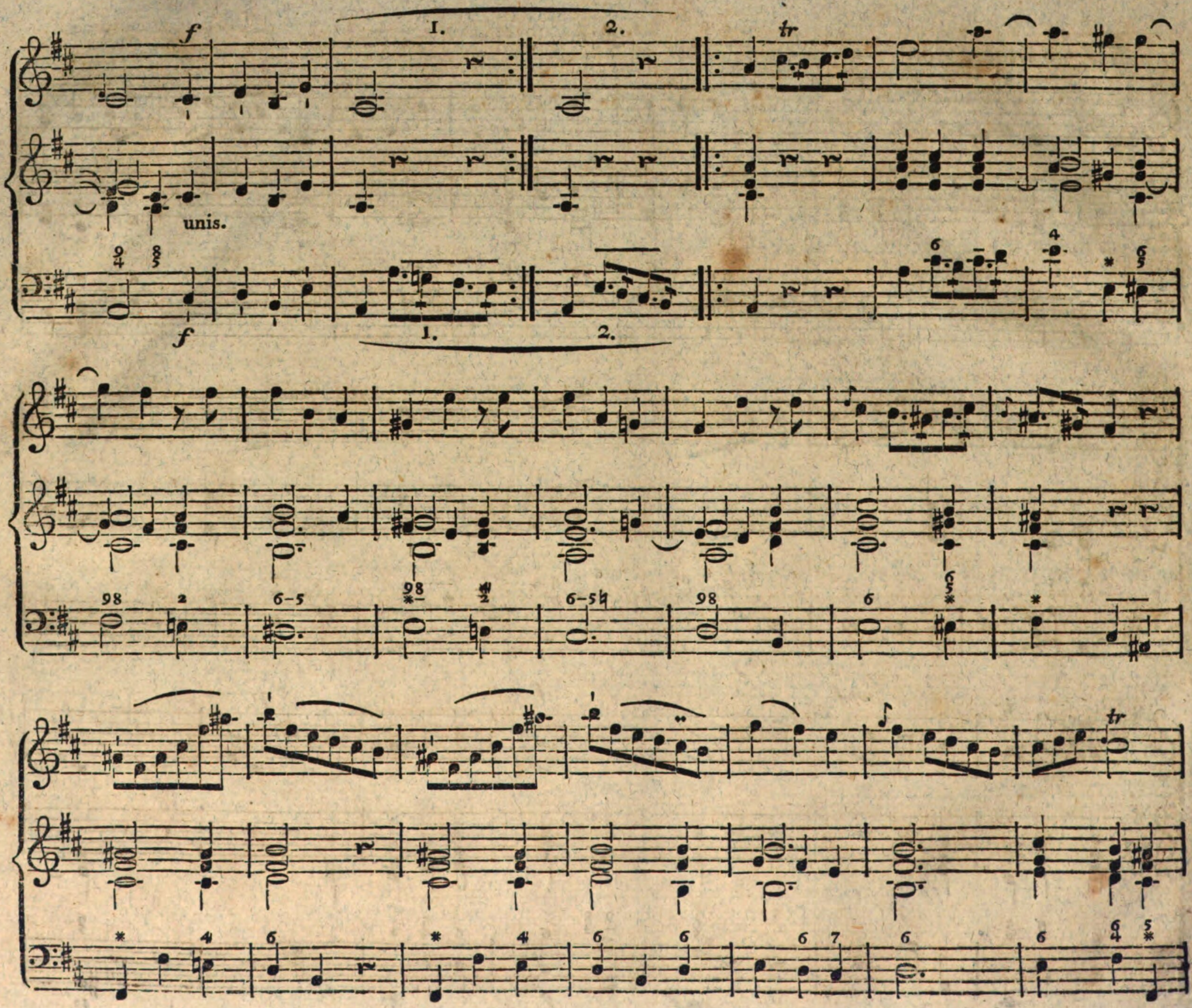


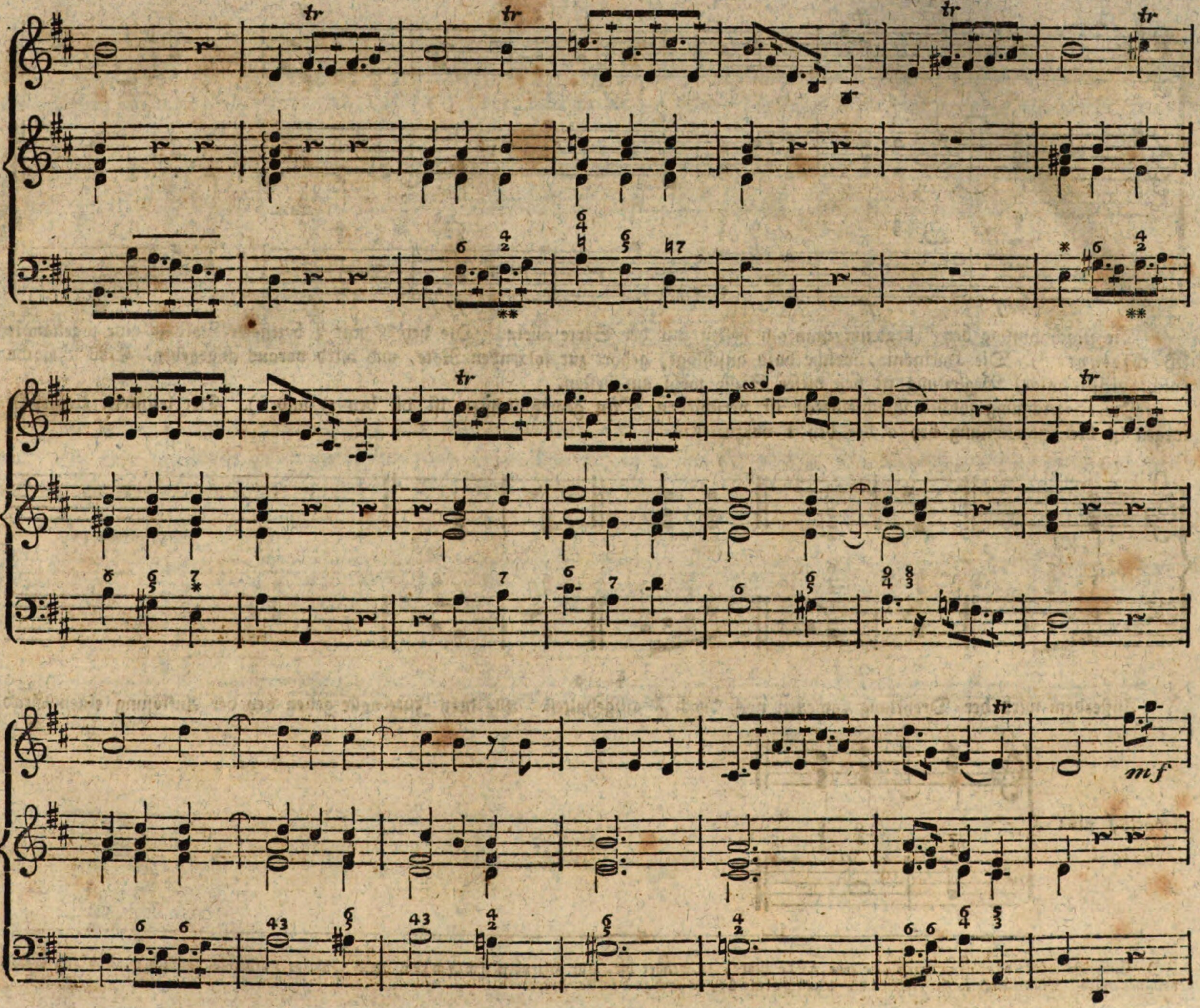
Bey c) löſt ſich die 9 in die 6, die 4 in die 8 auf; bey d geſchieht die Auflöſung der 9 in die 5, und die der 4 in die 7. Bey e) wird die aufgelöſte 9 zur 2, die 4 wieder zur 4. Der eigentliche Gang von d) und e) iſt folgender.

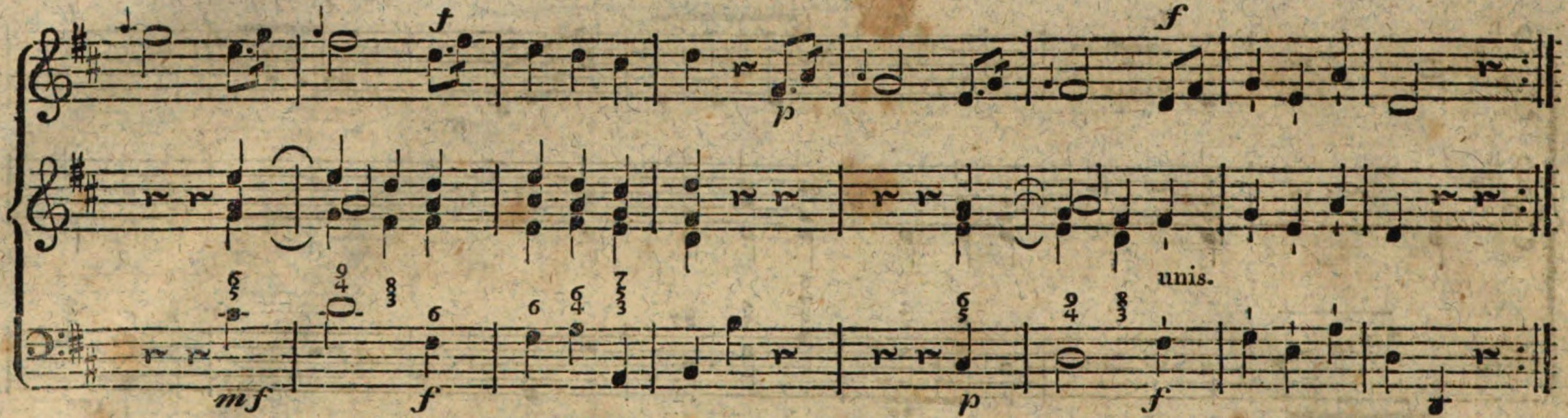


Zu 9.



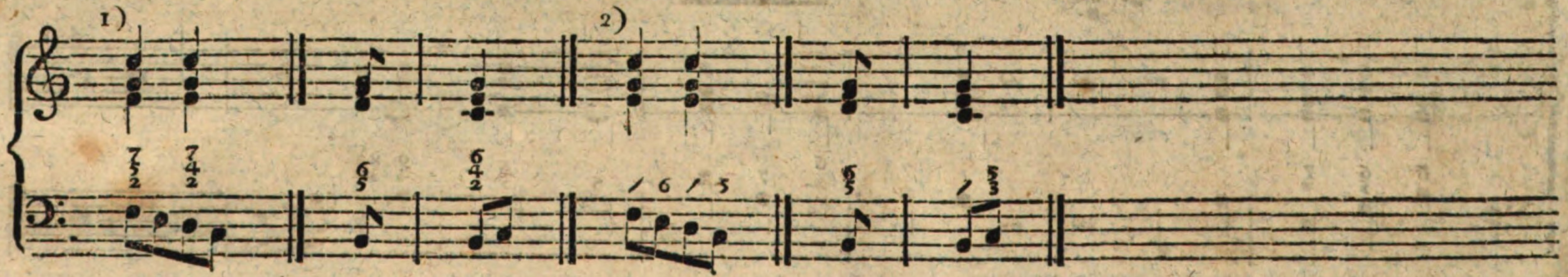

f
1.
2.
tr
unis.
f
1.
2.
tr





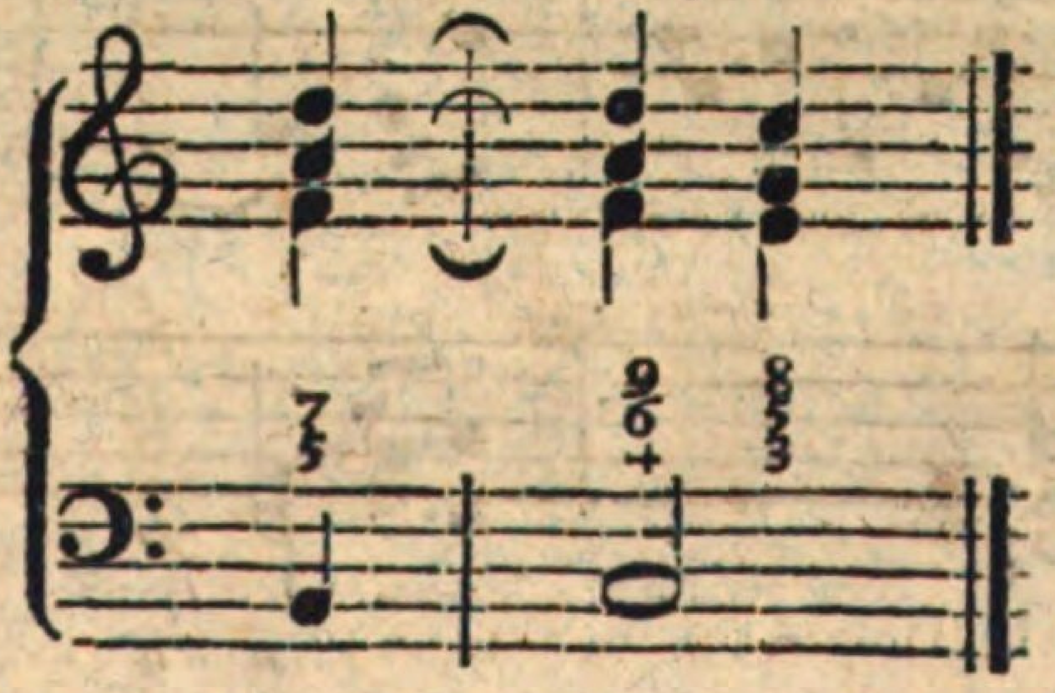
Die Nachahmung bey * begleitet man am beſten mit der Sexte allein. Die bey ** mit $\frac{4}{2}$ bezifferte Note iſt eine ſogenannte Wechſelnote *). Die Harmonie, welche dazu anſchlägt, gehört zur folgenden Note, und wird voraus angegeben. Eine ſchwache (nicht vielſtimmige) Begleitung iſt bey dieſer Stelle wohl am beſten.

Die Bezeichnung ſolcher Wechſelnoten iſt verſchieden. Am gewöhnlichſten iſt die bey 1) und 2). Der leichtern Ueberſicht wegen iſt die Bezeichnung bey 2 der bey 1 vorzuziehen.



§. 4.

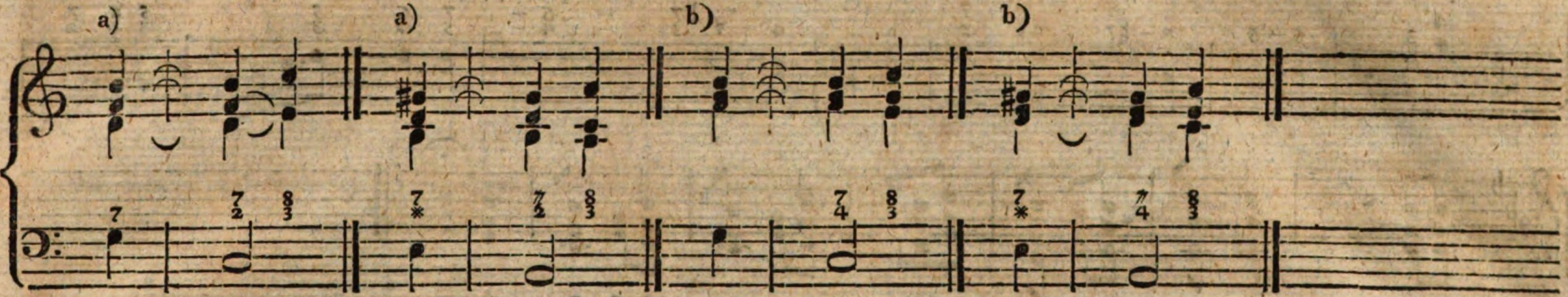
Außerdem wird der Dreyklang zuweilen noch durch $\frac{9}{4}$ aufgehalten. Alle drey Intervalle gehen bey der Auflöſung einen Grad abwärts, als:



*) Eine Wechſelnote nennt man eine jede gute Note, zu welcher die, zur folgenden ſchlechten Note gehörige Harmonie angegeben, und alſo voraus genommen wird. Man nennt ſolche Noten auch unregelmäßig durchgehende Noten.

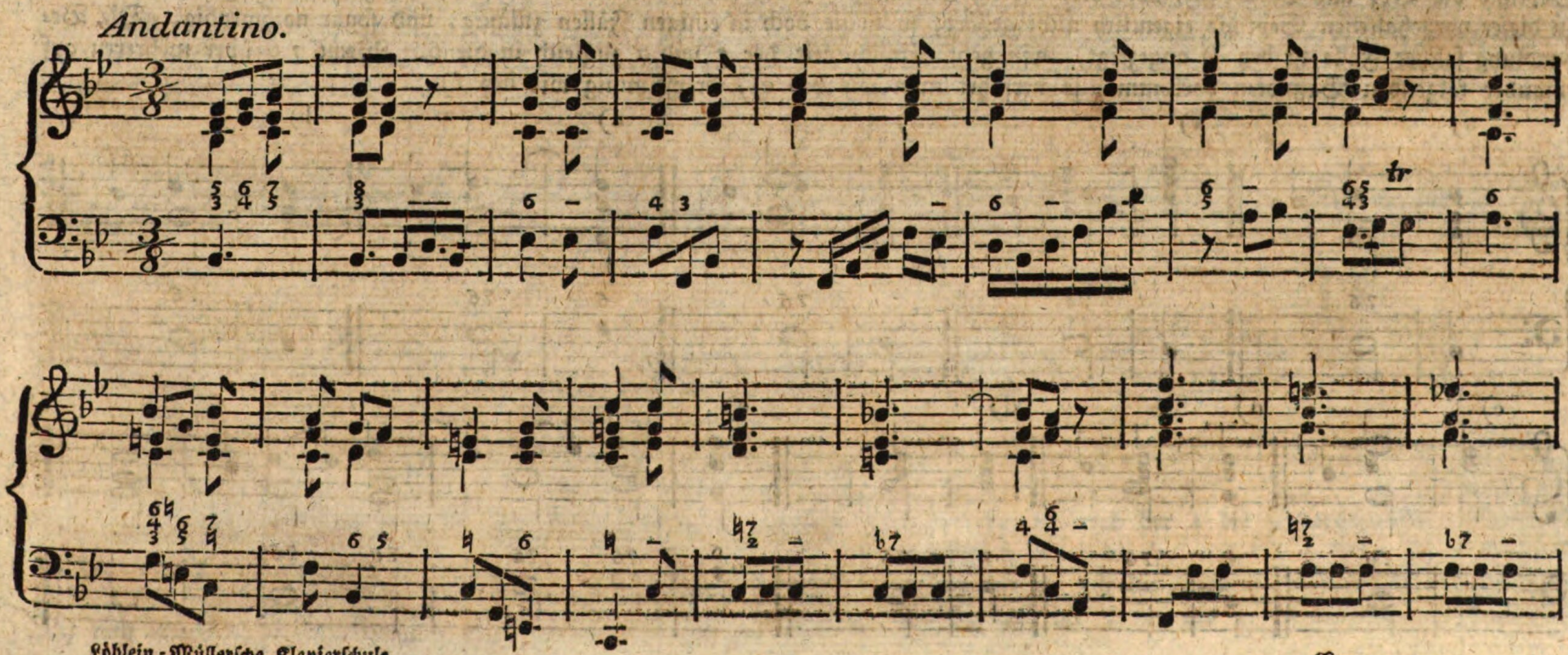
§. 5.

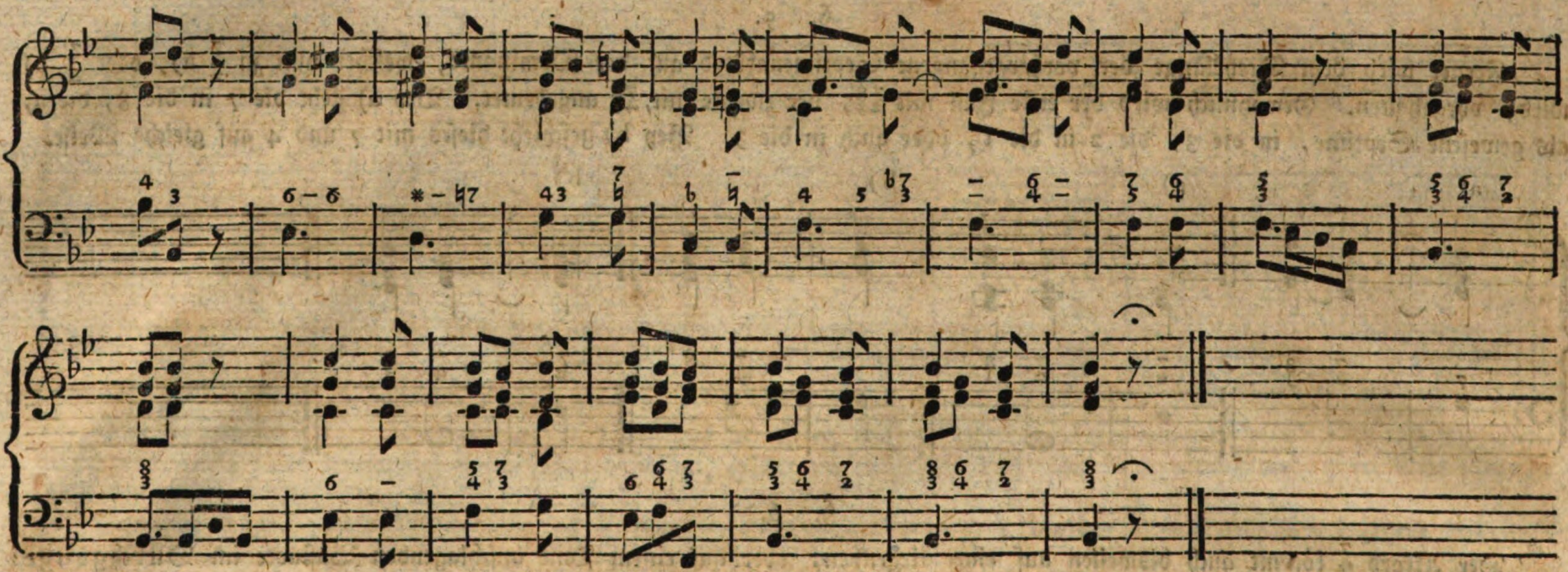
Ferner wird dem Dreyklange der vorhergegangene Septimenakkord auf der Dominante, welcher nun zu $\substack{7\\4\\2}$ a), oder $\substack{7\\5\\4}$ b) wird, vorgehalten. Gewöhnlich wird der erſte Fall mit $\substack{7\ 8\\2\ 3}$, der zweyte mit $\substack{7\ 8\\4\ 3}$ angedeutet. Bey a) geht die 7 in die 8, die 4, als geweſene Septime, in die 3, die 2 in die 1, oder auch in die 3. Bey b) geſchieht dieſes mit 7 und 4 auf gleiche Weiſe.



§. 6.

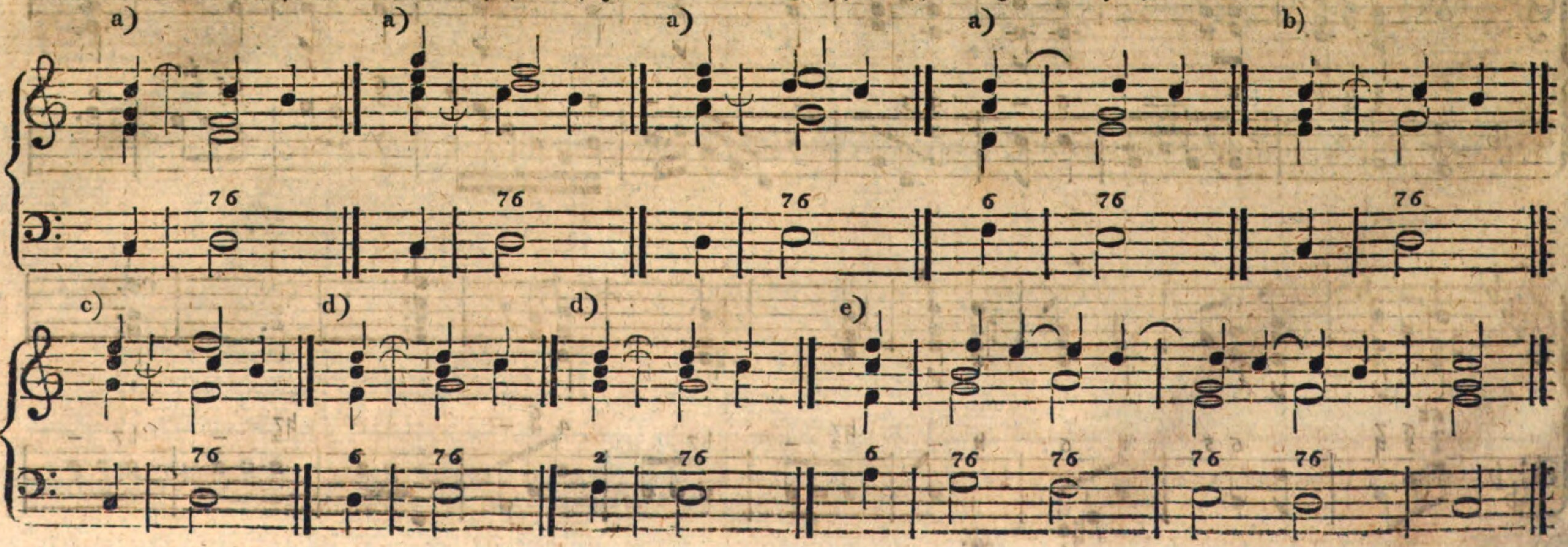
Der Akkord $\substack{7\\4\\2}$ kömmt auch bisweilen auf einer liegenden, oder auf einem Tone anſchlagenden Baßnote im Durchgange vor. Alle drey Intervalle gehen gewöhnlich einen Grad über ſich in $\substack{8\\5\\3}$ oder Dreyklang. Die Bezeichnung hiervon iſt gewöhnlich auch $\substack{7\\2}$, die Septime muß hier allezeit die große ſeyn.

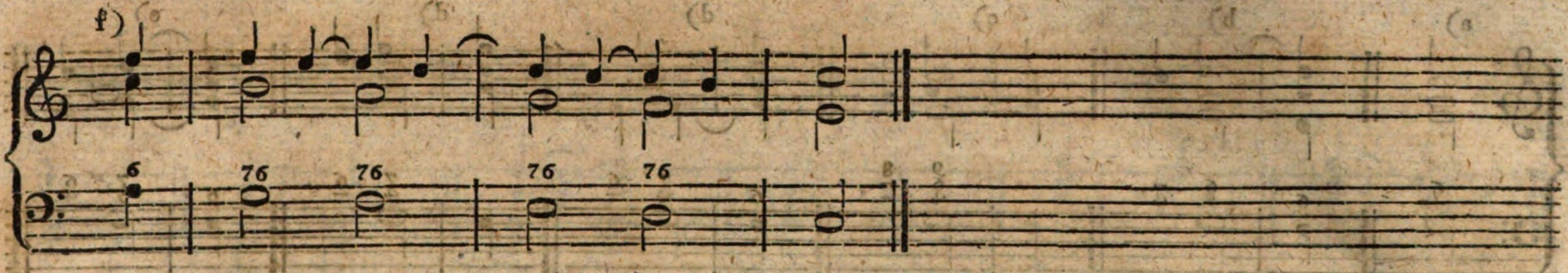




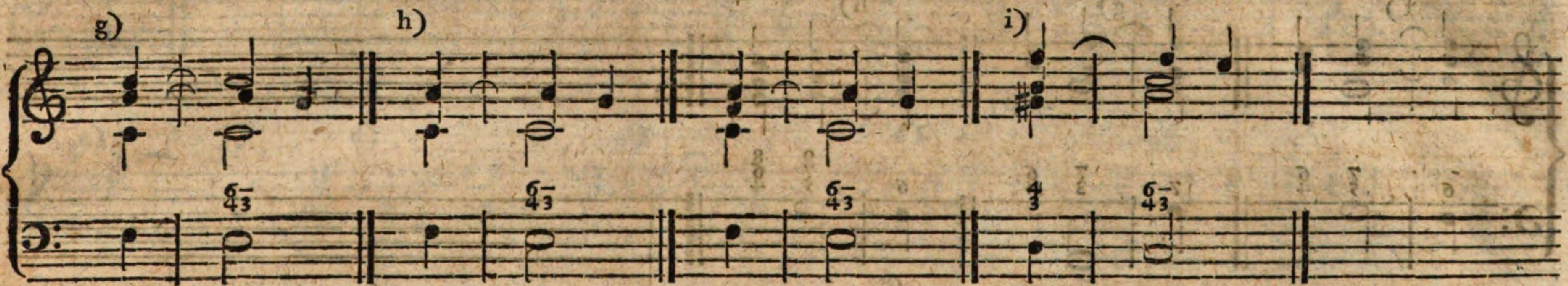
§. 7.

Bey dem Sextenakkorde wird öfters die 6 durch die 7 aufgehalten; dieſes wird durch 7 6 angedeutet. Man nimmt zur Septime die Terz und Oktave a), oder blos die im Einklange b) oder in der Oktave verdoppelte Terz c). Ob gleich die Quinte zu dieſer vorgehaltenen Septime eigentlich nicht gehört; ſo iſt ſie doch in einigen Fällen zuläſſig, und ſogar nothwendig. Die Behandlung ſolcher Fälle iſt bey d) angezeigt, man geht nämlich mit der 5 und 7 zugleich in die 6. Wenn 7 6 über mehreren auf einander folgenden Baßnoten vorkommt, ſo verfährt man wie bey e), dreyſtimmig wie bey f).

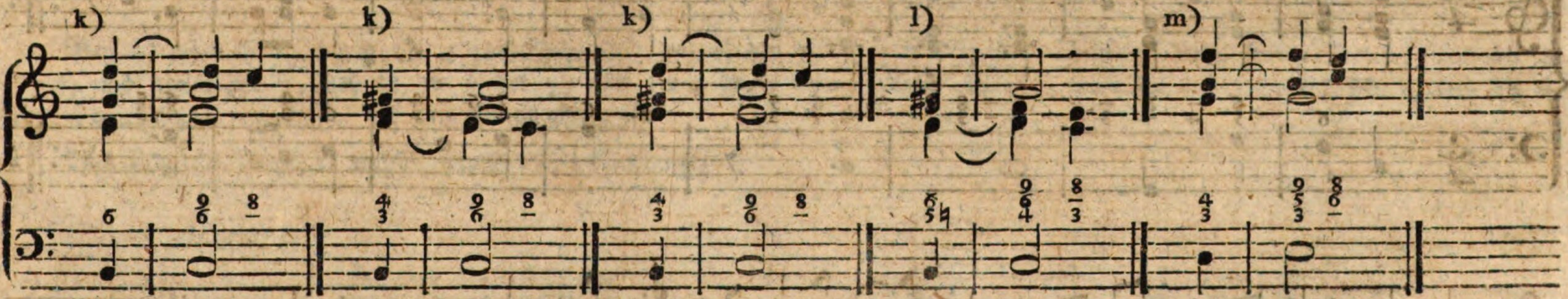




Wenn die Terz des Sextenakkords durch die Quarte aufgehalten werden ſoll, ſo wird es durch $^{6-}_{4\,3}$ angedeutet. Man verdoppelt hierbey am beſten die 6 in der Oktave g) oder im Einklange h); zuweilen iſt auch die Oktave dazu nöthig i).

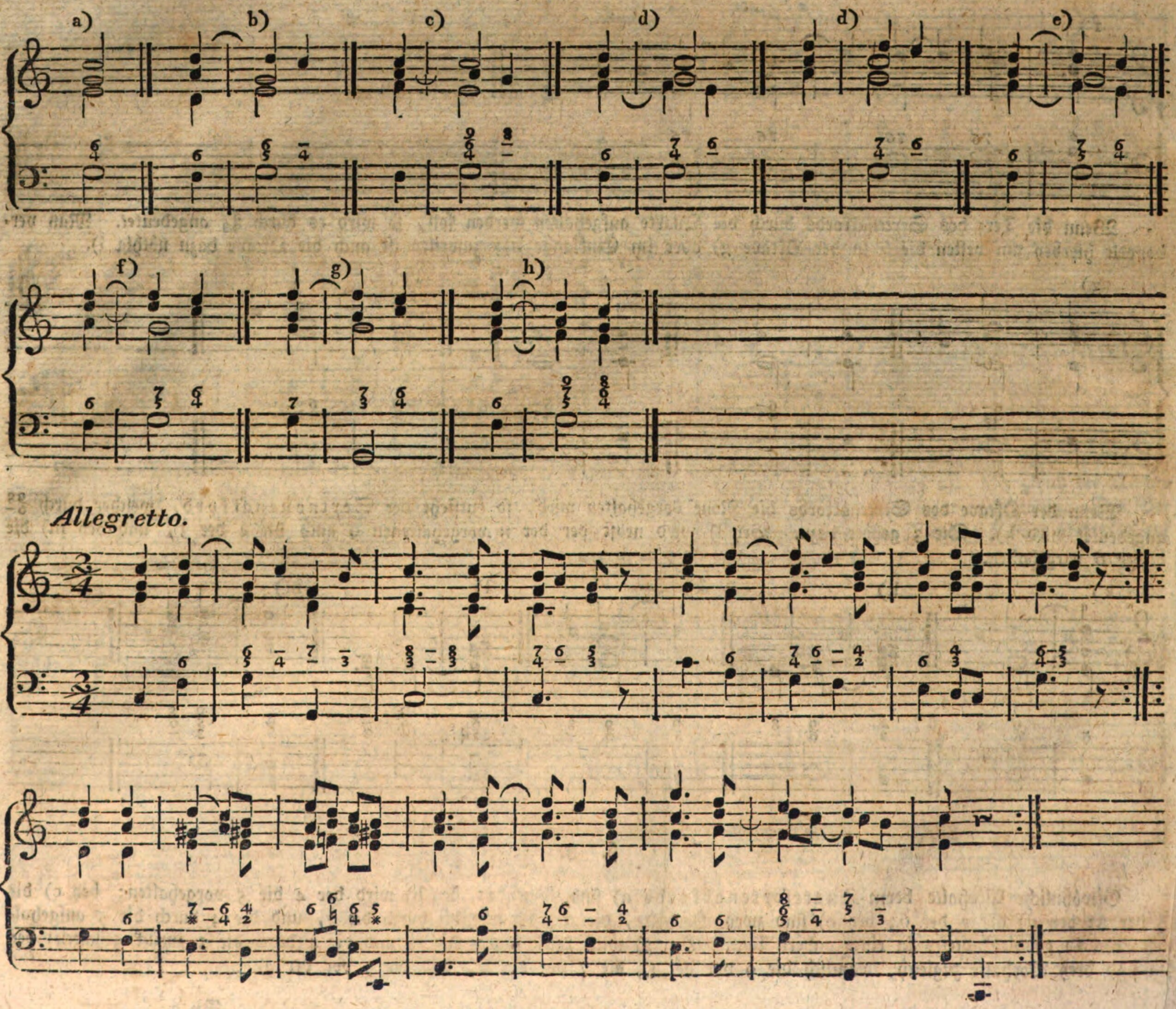


Wenn der Oktave des Sextenakkords die None vorgehalten wird, ſo entſteht der Sextnonenakkord, welcher durch $^{9\,8}_{6\,-}$ angedeutet wird k). Die 3 gehört dazu. Bey l) wird nebſt der der 8 vorgehaltenen 9 auch die 4 der 3, und bey m) die 5 der 6 vorgehalten.



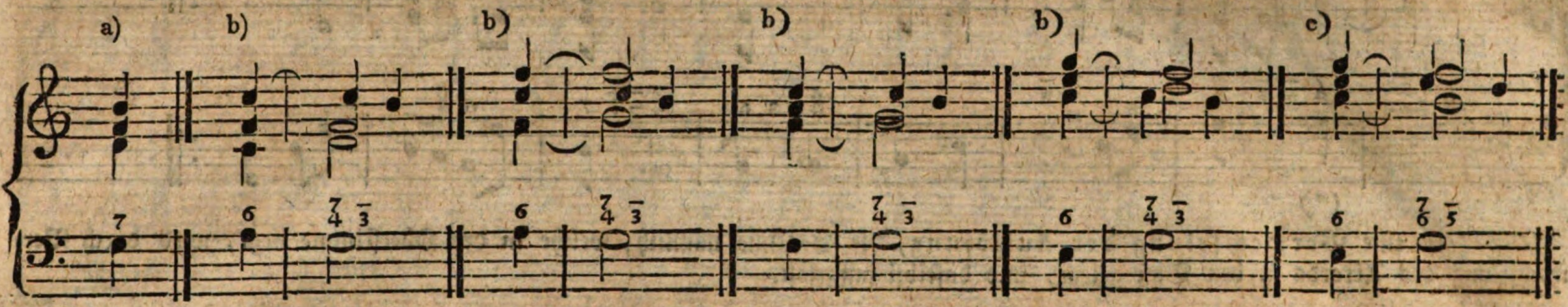
§. 8.

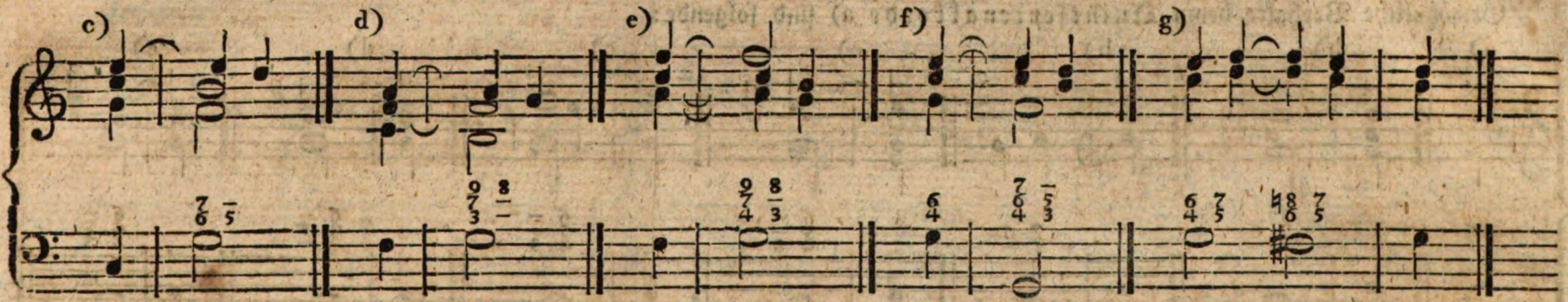
Gewöhnliche Vorhalte beym Quartſextenakkorde a) ſind folgende: bey b) wird der 4 die 5 vorgehalten; bey c) die 9 der 8; bey d) die 7 der 6; bey e) ſind zwey Vorhalte, die 6 wird nämlich durch die 7, und die 4 durch die 5 aufgehalten; bey f) geſchieht dieſes in einer andern Lage. Bey g) wird die 6 durch die 7, und die 4 durch die 3 zurück gehalten; bey h) ſind drey Vorhalte zugleich, nämlich die 9 vor der 8, die 7 vor der 6, und die 5 vor der 4.


a)
b)
c)
d)
d)
e)
f)
g)
h)
Allegretto.

§. 9.

Gewöhnliche Vorhalte beym Septimenakkorde a) ſind folgende:

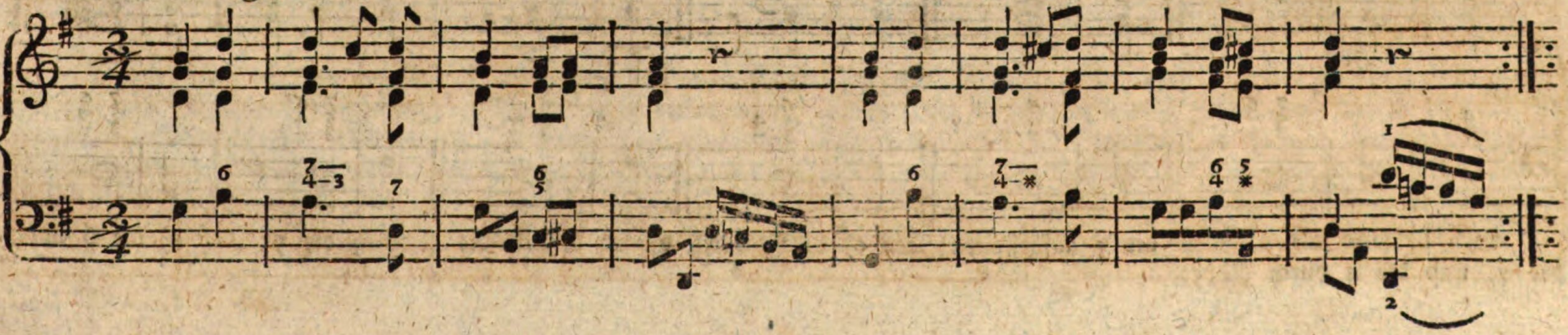


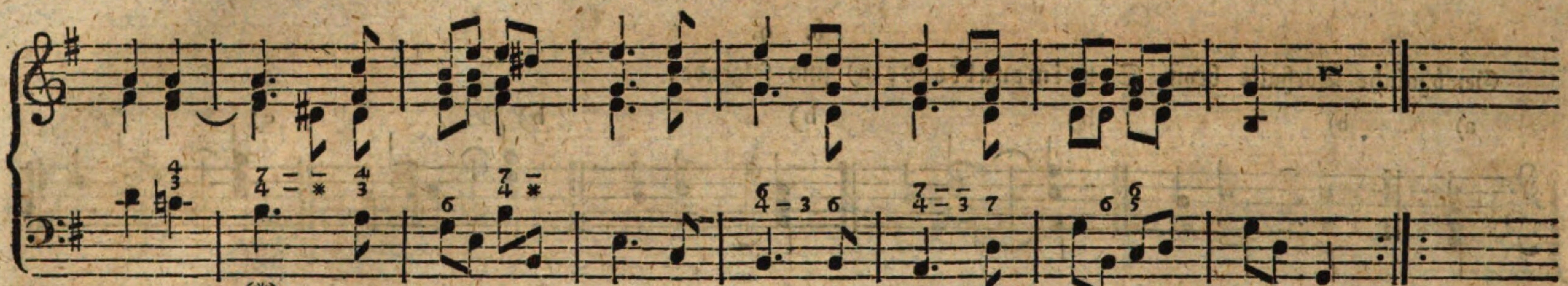


Bey b) wird die 3 durch die 4 zurückgehalten; bey c) die 5 durch die 6; bey d) die 8 durch die 9; bey e) wird die 9 der 8, und die 4 der 3, bey f) die 6 der 5, und die 4 der 3 vorgehalten. Bey g) wird die verminderte 8 der 7, und die 6 der 5 vorgehalten; ein Fall, der gewöhnlich genug iſt.

Das folgende Beyſpiel enthält einige dieſer Vorhalte.

Poco Allegro.

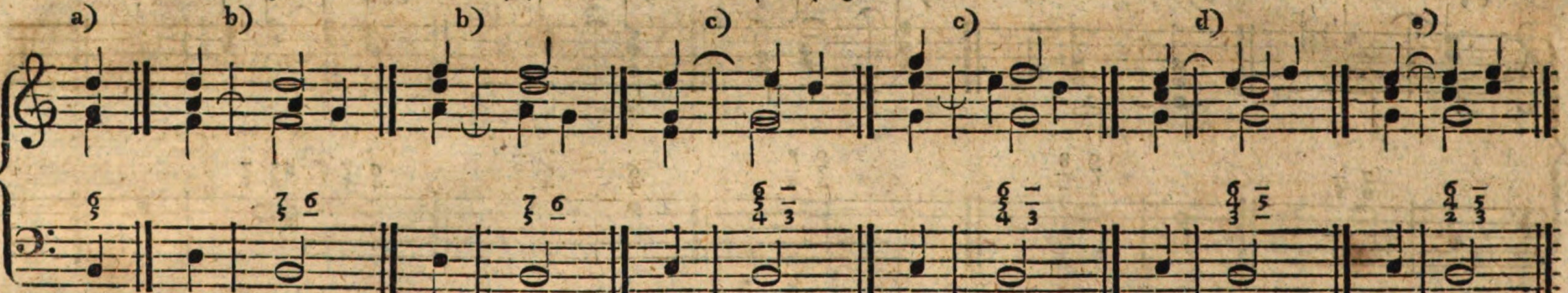




Bey * iſt eine Verwechſelung der Auflöſung, die Septime nämlich, welche in der Oberſtimme liegt, wird durch Verwechſelung des Akkords in den Baß gelegt, und daſelbſt aufgelöſt.

§. 10.

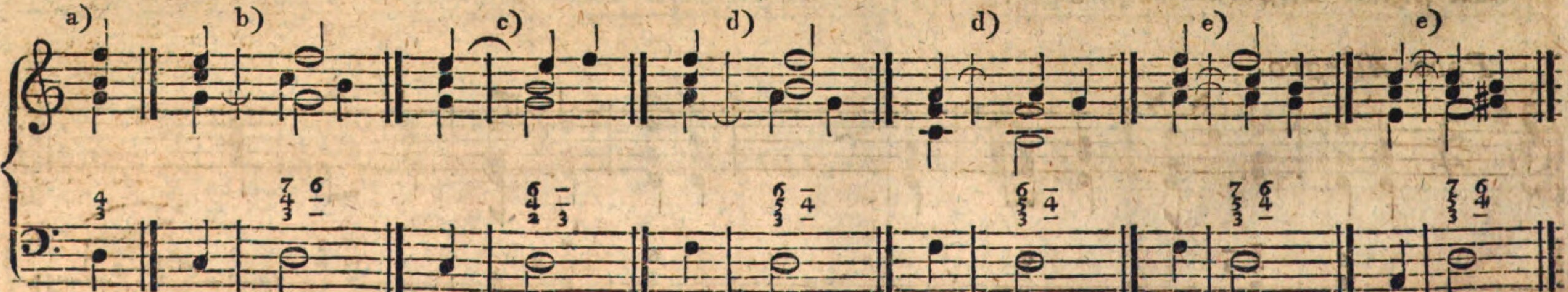
Gewöhnliche Vorhalte beym Quintſextenakkorde a) ſind folgende:



Bey b) wird der 6 die 7 vorgehalten; bey c) der 3 die 4; bey d) der 5 die 4; bey e) wird $\frac{5}{3}$ durch $\frac{4}{2}$ aufgehalten.

§. 11.

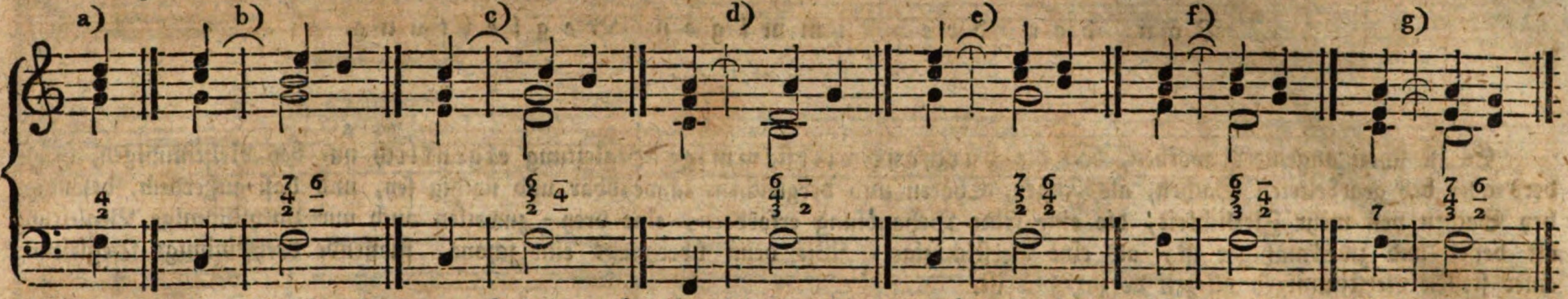
Gewöhnliche Vorhalte beym Terzquartenakkorde a) ſind folgende:



Bey b) wird die 6 durch die 7 aufgehalten; bey c) die 3 durch die 2; bey d) die 4 durch die 5; bey e) die 6 durch die 7, und die 4 durch die 5.

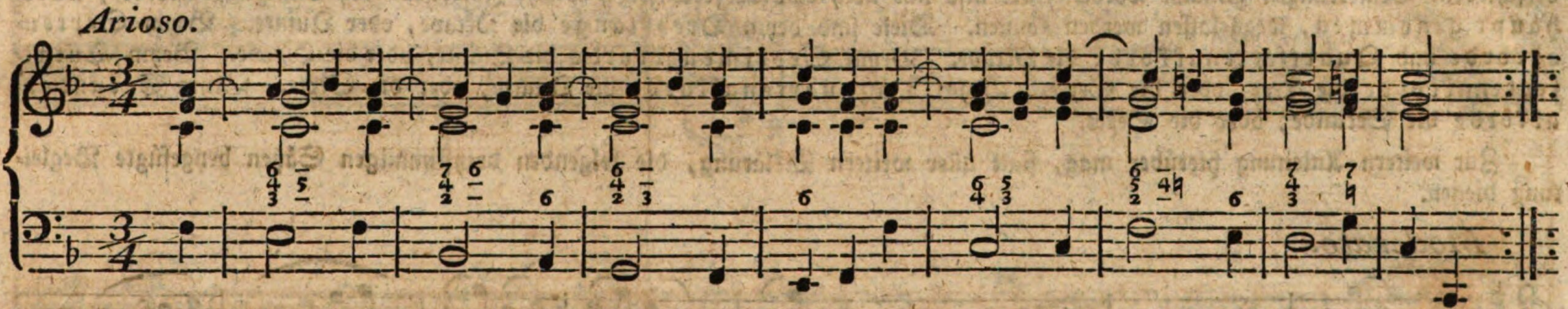
§. 12.

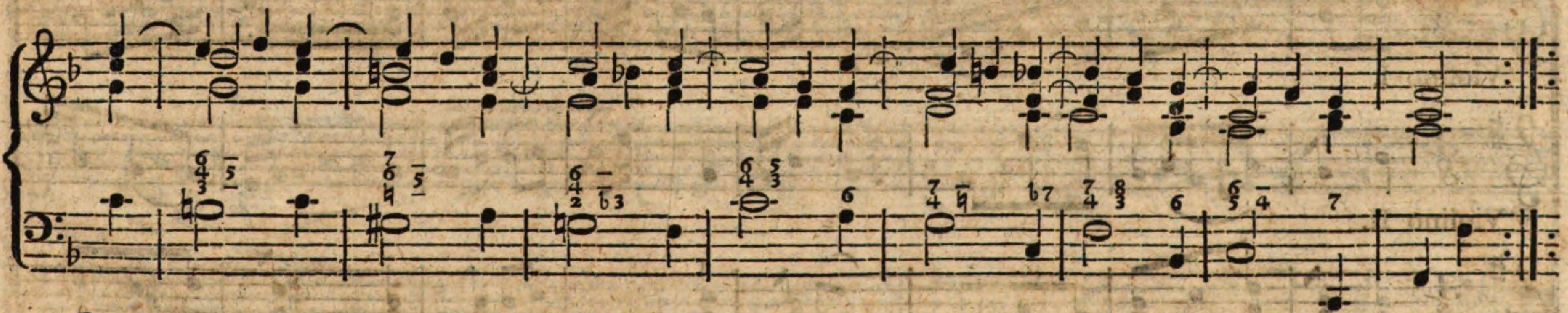
Gewöhnliche Vorhalte beym Secundenakkorde a) ſind folgende:



Bey b) wird die 6 durch die 7 aufgehalten; bey c) die 4 durch die 5; bey d) die 2 durch die 3; bey e) wird $\frac{6}{4}$ durch $\frac{7}{5}$, bey f) $\frac{4}{2}$ durch $\frac{5}{3}$, und bey g) die 6 durch die 7, und die 2 durch die 3 aufgehalten.

Hier folgt noch ein kurzes Beyſpiel, worinnen einige Anwendung von dieſen Vorhalten gemacht iſt.





So viel hier von den zufälligen Diſſonanzen. Was übrigens noch von der feinern Behandlung dieſer zufälligen Diſſonanzen ſowohl, als der feinern Begleitung überhaupt zu bemerken wäre, gehört nicht in eine Anweiſung dieſer Art, welche nur für Anfänger des Generalbaſſes beſtimmt iſt. Ausführlichern Unterricht über alles, was die Begleitung überhaupt, als auch beſonders die Feinheiten derſelben betrifft, giebt Türk, in ſeiner Anweiſung zum Generalbaßſpielen; Bach, im zweyten Theil ſeines Verſuchs über die wahre Art das Klavier zu ſpielen. Auch in Marpurgs Handbuch bey dem Generalbaſſe, und Kirnbergers Grundſätzen zum Generalbaſſe findet man ſehr guten und ausführlichen Unterricht.

Funfzehntes Kapitel.

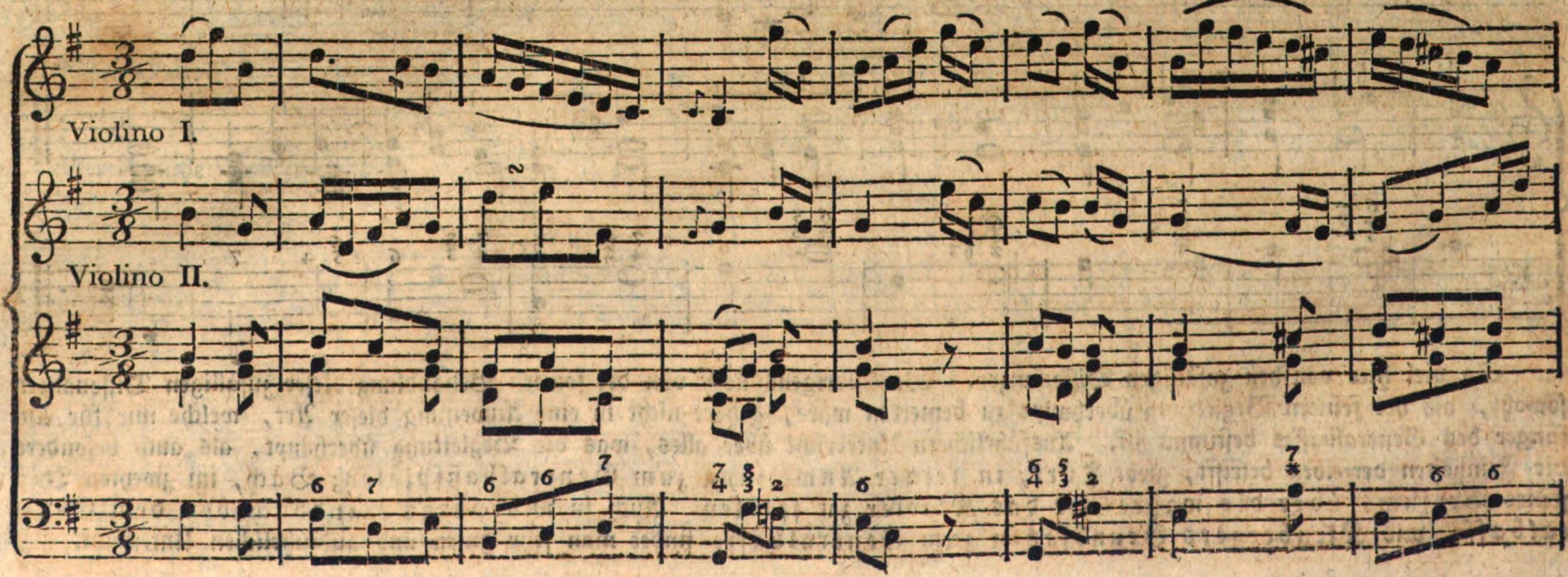
Von der dreyſtimmigen Begleitung.

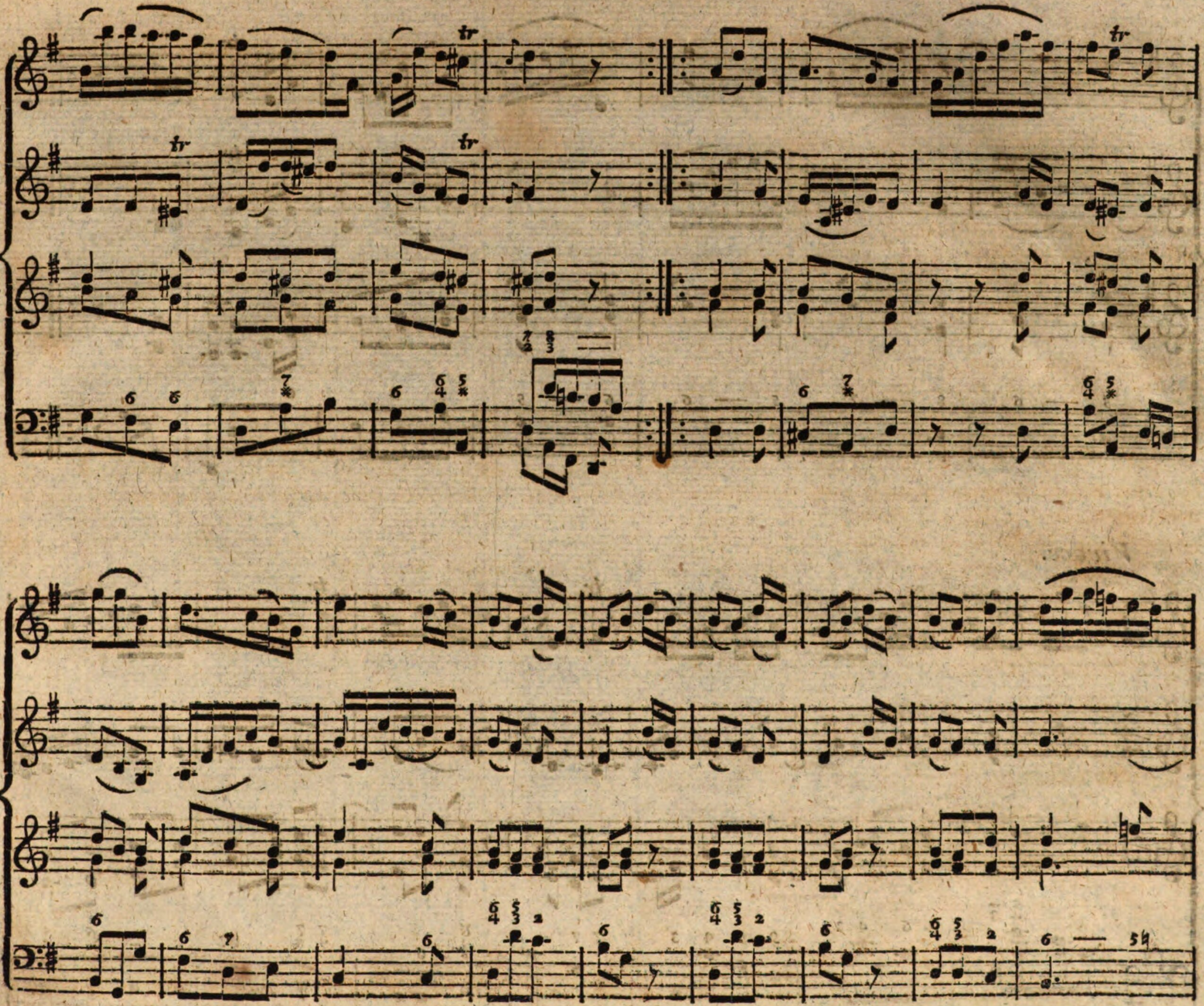
Es iſt ſchon angemerkt worden, daß die *durchaus vierſtimmige* Begleitung *eigentlich* nur bey vielſtimmigen, beſonders aber bey gearbeiteten Sachen, als Fugen, Chören und dergleichen, anwendbar und nöthig ſey, und daß außerdem, beſonders bey Sachen von mehr Zierlichkeit, die eine feine Behandlung erfordern, eine drey = zuweilen auch nur zweyſtimmige Begleitung oft beſſer und zweckmäßiger iſt, als eine vierſtimmige. Wie denn überhaupt eine ſchöne, fließende dreyſtimmige Begleitung einer ſteifen vierſtimmigen allezeit vorzuziehen iſt.

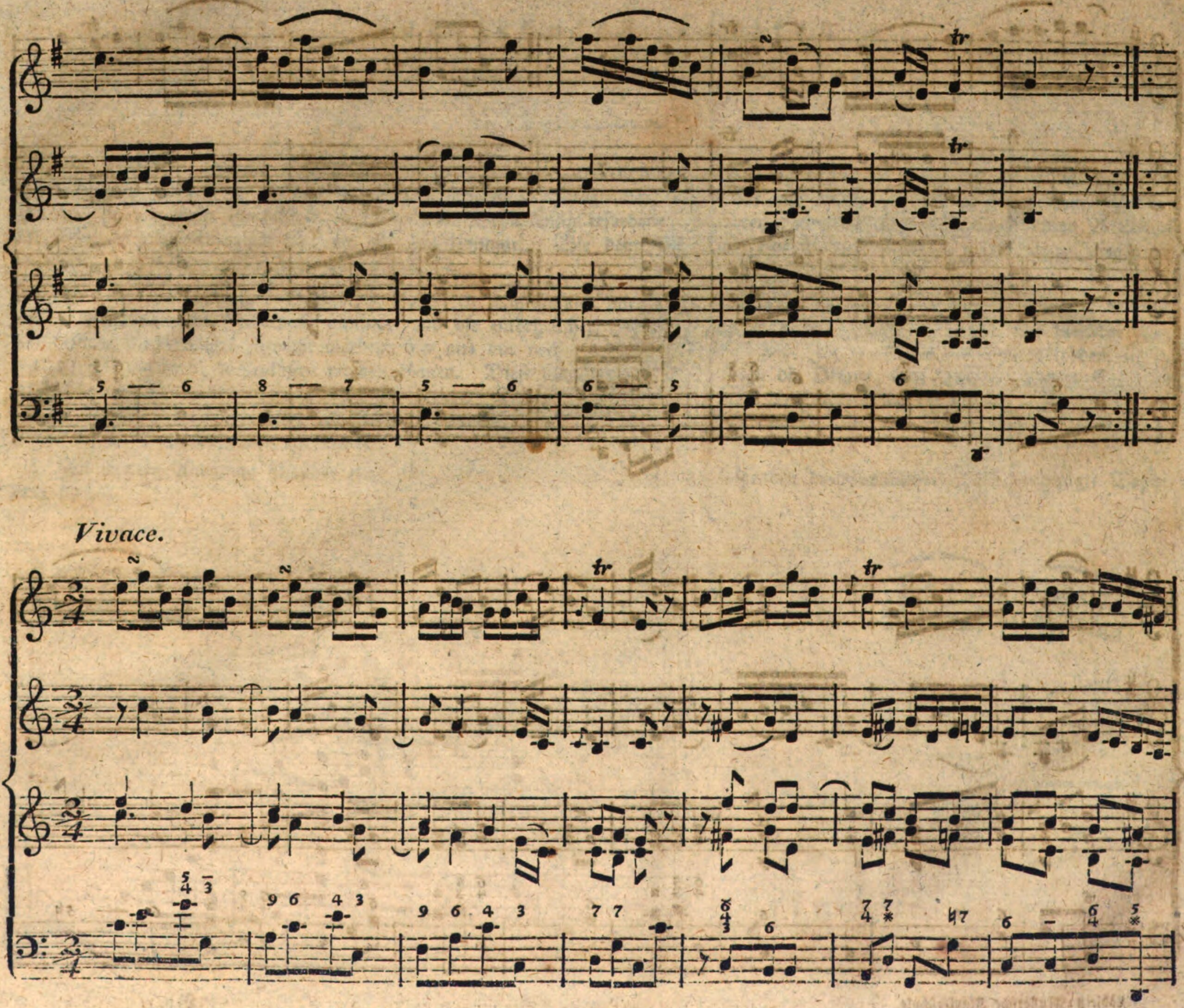
Bey der dreyſtimmigen Begleitung kommt es hauptſächlich darauf an, daß man, ſo viel als möglich iſt, allezeit die ſchönern, wohlklingendſten Intervalle nimmt, und die entbehrlichen wegläßt. In den vorhergehenden Kapiteln ſind hierüber ſchon verſchiedene Bemerkungen gemacht worden, hier alſo nur noch eine kurze Anzeige, welche Intervalle bey den Hauptakkorden, *überhaupt genommen*, weggelaſſen werden können. Dieſe ſind beym *Dreyklange* die Oktave, oder Quinte. Beym *Sextenakkorde* und *Quartſextenakkorde* die Oktave. Beym *Septimenakkorde* die Quinte, oder die Oktave. Beym *Quintſextenakkorde* die Terz, oder die Sexte. Beym *Terzquartenakkorde* die Quarte, oder die Sexte. Beym *Secundenakkorde* die Sekunde, oder die Sexte.

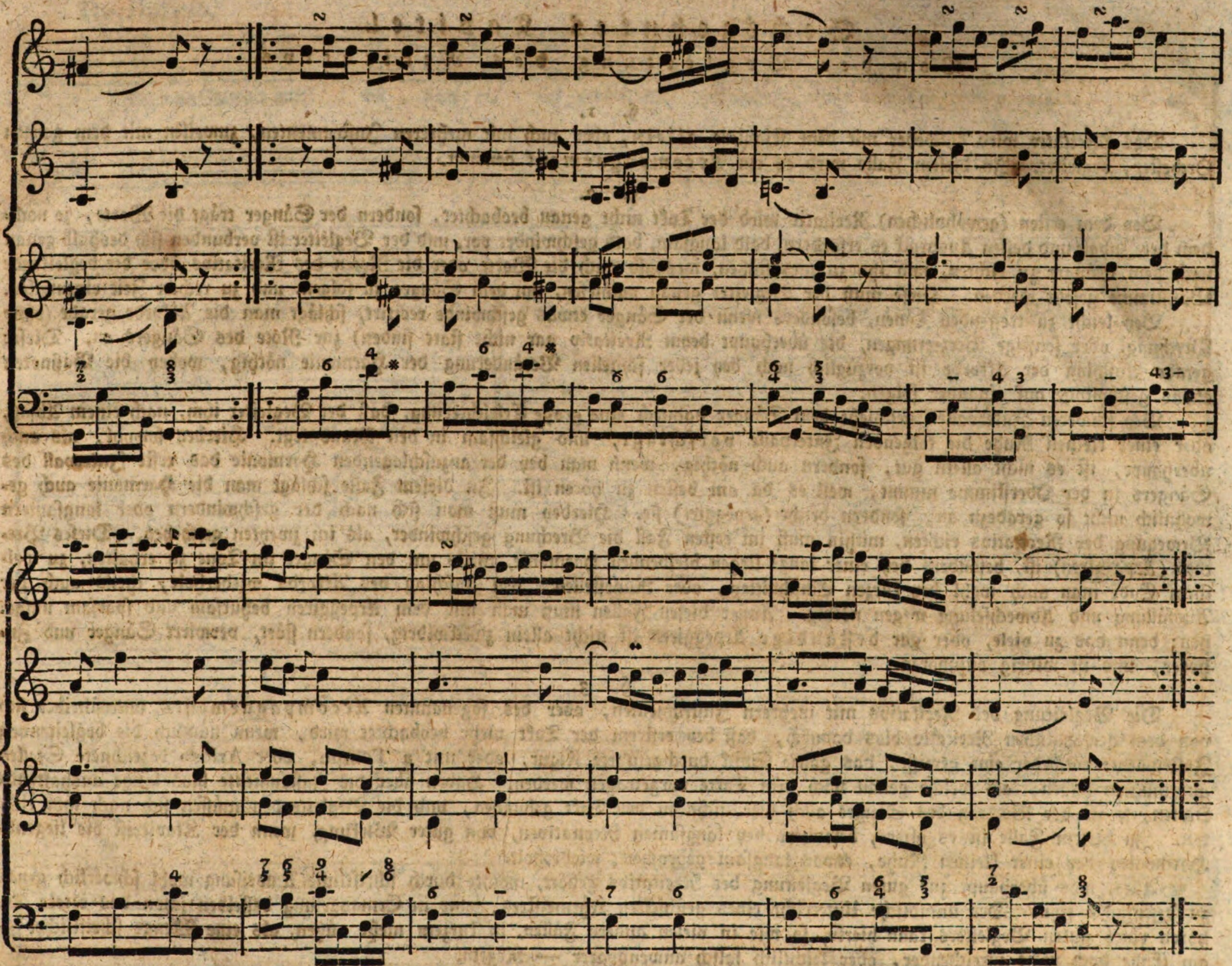
Zur weitern Anleitung hierüber mag, ſtatt aller weitern Erklärung, die folgenden dreyſtimmigen Sätzen beygefügte Begleitung dienen.

Moderato.






Vivace.



Sechszehntes Kapitel.

Von der Begleitung des Recitativs.

§. 1.

Das Recitativ wird entweder mit dem Klaviere **allein**, oder auch mit mehreren Inſtrumenten, zuweilen mit dem ganzen Orcheſter, begleitet. In dieſem Falle wird es ein **Accompagnement** genannt.

§. 2.

Bey dem erſten (gewöhnlichen) Recitativ wird der Takt nicht genau beobachtet, ſondern der Sänger trägt die Worte, je nachdem der Inhalt und deſſen Ausdruck es erfordern, bald langſam, bald geſchwinder vor, und der Begleiter iſt verbunden ſich deshalb genau nach dem Sänger zu richten, nnd ihn zu unterſtützen, weshalb auch die Worte oder die Noten des Recitativs über die begleitende Baßſtimme geſetzt werden. Dieſe muß der Begleiter genau nachleſen, um dem Sänger zu folgen, und zu rechter Zeit einzufallen.

Bey leicht zu treffenden Tönen, beſonders wenn der Sänger etwas geſchwinde recitirt, ſchlägt man die Akkorde gerade (ohne Brechung, oder ſonſtige Verzierungen, die überhaupt beym Recitativ gar nicht ſtatt finden) zur Note des Sängers an. Dieſer gerade Anſchlag der Akkorde iſt vorzüglich noch bey jeder ſchnellen Veränderung der Harmonie nöthig, wobey die Baßnoten etwas geſchwinde auf einander folgen.

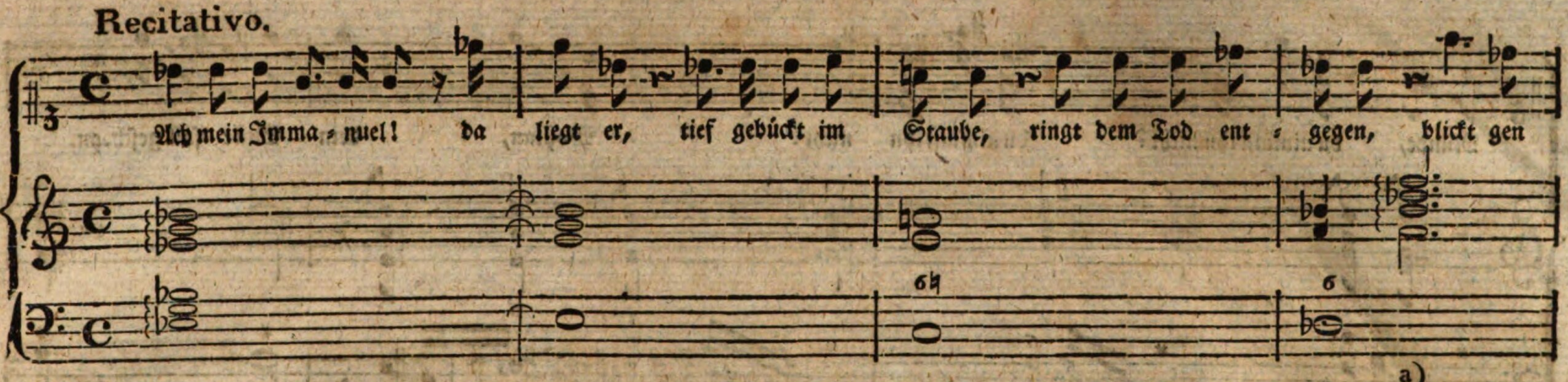
Bey ſchweren Intervallen geſchieht dem Sänger dadurch eine große Erleichterung, daß der Begleiter ihm, nach einem Abſatz, oder einer kleinen Ruhe die folgenden Intervalle **vorſchlägt**, und gleichſam in den Mund legt. Hierbey ſowohl, als auch überhaupt, iſt es nicht allein gut, ſondern auch nöthig, wenn man bey der anzuſchlagenden Harmonie das erſte Intervall des Sängers in der Oberſtimme nimmt, weil es da am beſten zu hören iſt. In dieſem Falle ſchlägt man die Harmonie auch gewöhnlich nicht ſo geradezu an, ſondern bricht (arpeggirt) ſie. Hierbey muß man ſich nach der geſchwindern oder langſamern Bewegung des Recitativs richten, mithin muß im erſten Fall die Brechung geſchwinder, als im zweyten geſchehen. Dieſes Brechen (Arpeggiren) iſt, beſonders bey einer lange liegen bleibenden Harmonie, theils um den Sänger im Tone zu erhalten, zu welchem Ende man auch wohl bey kurzen Einſchnitten, oder Ruheſtellen, den Anſchlag des Akkords wiederholt, theils auch der Ausfüllung und Abwechſelung wegen nöthig. Außer dieſen Fällen muß man mit dem Arpeggiren behutſam und ſparſam umgehen; denn das zu viele, oder gar **beſtändige** Arpeggiren iſt nicht allein zweckwidrig, ſondern ſtört, verwirrt Sänger und Zuhörer, und iſt widrig anzuhören.

§. 3.

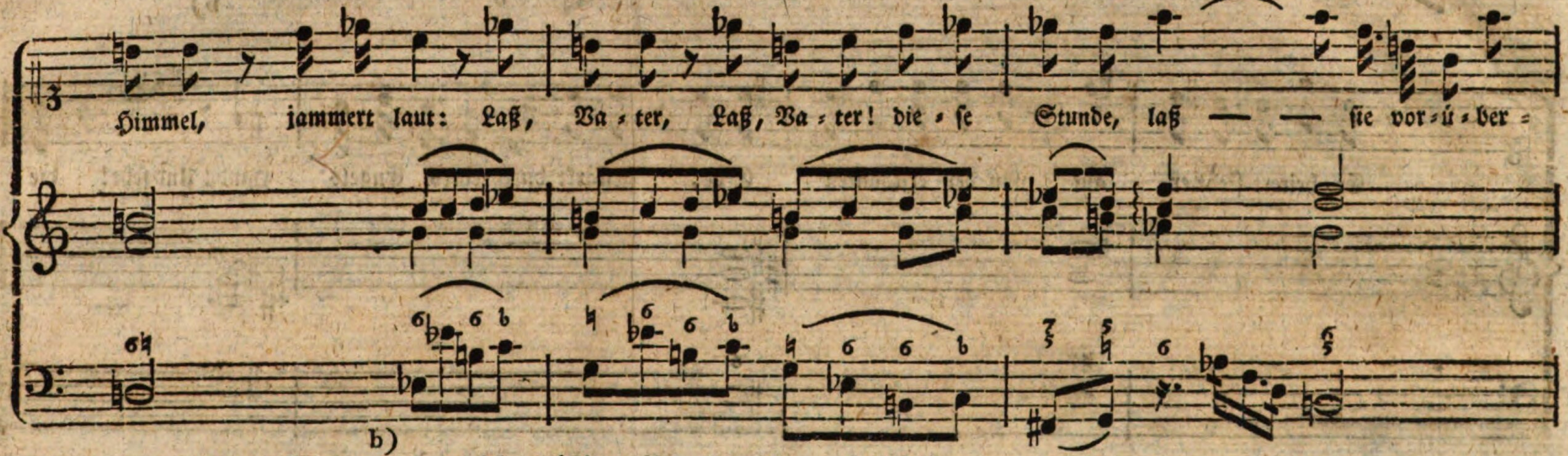
Die Begleitung des Recitativs mit mehrern Inſtrumenten, oder des ſogenannten **Accompagnements** unterſcheidet ſich von dem gewöhnlichen Recitativ blos dadurch, daß bey erſterm der Takt mehr beobachtet wird, wenn nämlich die begleitenden Inſtrumente entweder eine gewiſſe, das ganze Stück durchgeführte Figur, oder mit a Tempo, oder Arioso bezeichnete Stellen auszuführen haben, als welche genau nach dem Takte vorgetragen werden. Haben aber die Inſtrumente blos lange aushaltende Noten, ſo iſt der Vortrag des Sänges auch hier nicht an den Takt gebunden, und die Begleitenden müſſen ſich nach ihm richten. In dieſem Falle iſt es öfters, beſonders bey langſamen Recitativen, von guter Wirkung, wenn der Klavieriſt die liegende Harmonie, bey einer kleinen Ruhe, etwas langſam gebrochen, wiederholt.

Alles, was überhaupt zur guten Begleitung des Recitativs gehört, möchte durch ſchriftliche Anweiſung wohl ſchwerlich genau zu beſtimmen ſeyn. Der mündliche Unterricht eines geſchickten Lehrmeiſters, oder in Ermangelung deſſelben ſchon das öftere Anhören eines guten Begleiters kann hierin, ſo wie in vielen andern Fällen, in kurzem mehr nützen, als eine Menge ſchriftlicher — am Ende doch nicht zureichender, oder leichtlich falſch anwendbarer — Regeln.

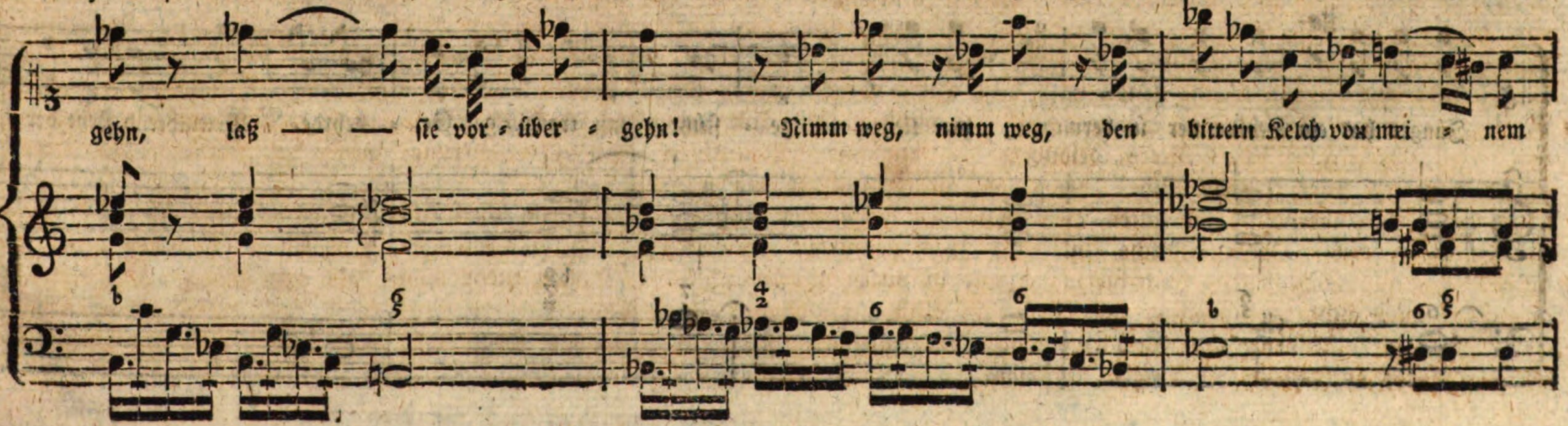
Die dem folgenden, aus **Grauns** Tod Jeſu entlehnten Recitativ beygefügte Begleitung diene indeß dem angehenden Generalbaßſpieler auch hierin zu einiger Anleitung.

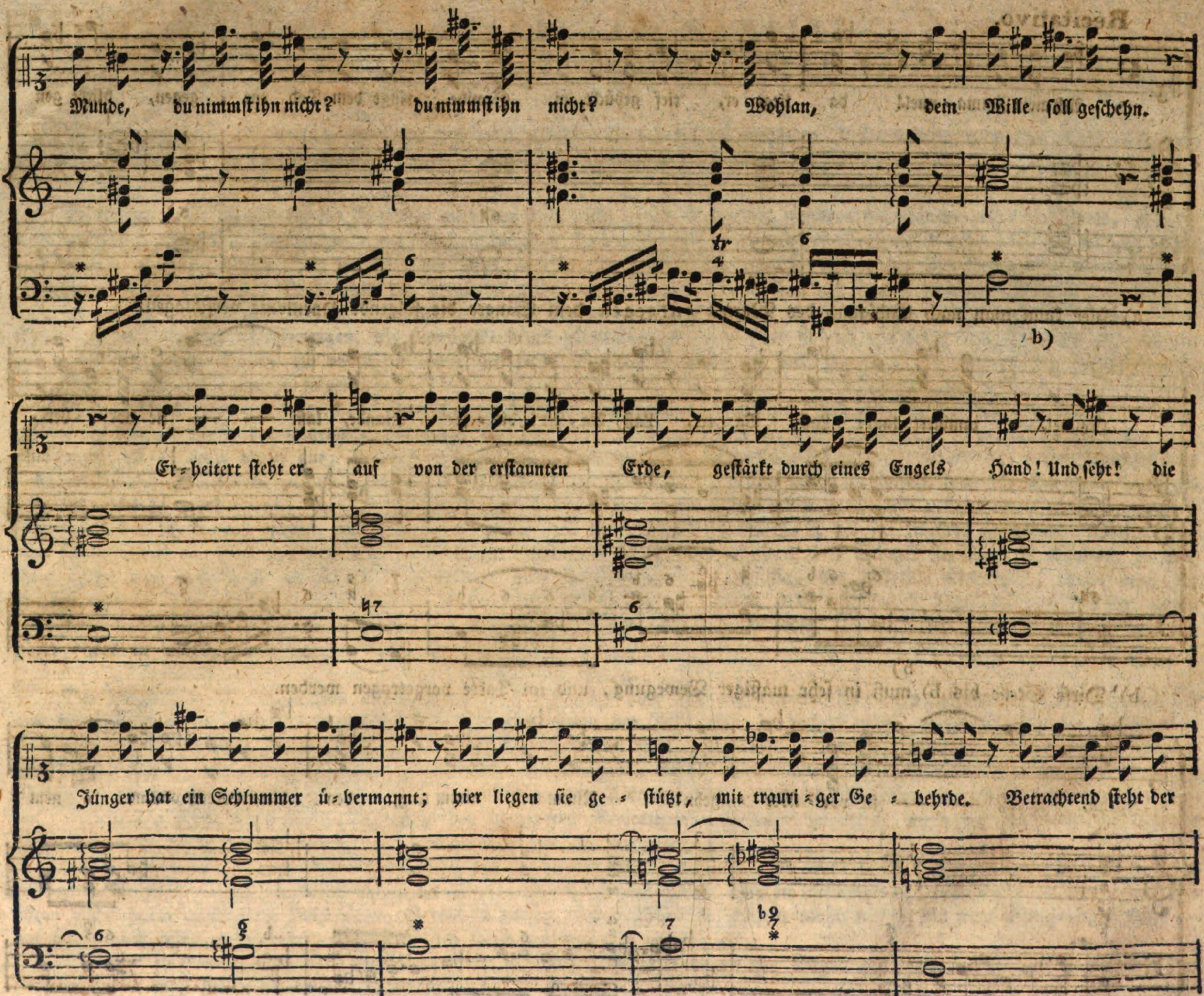


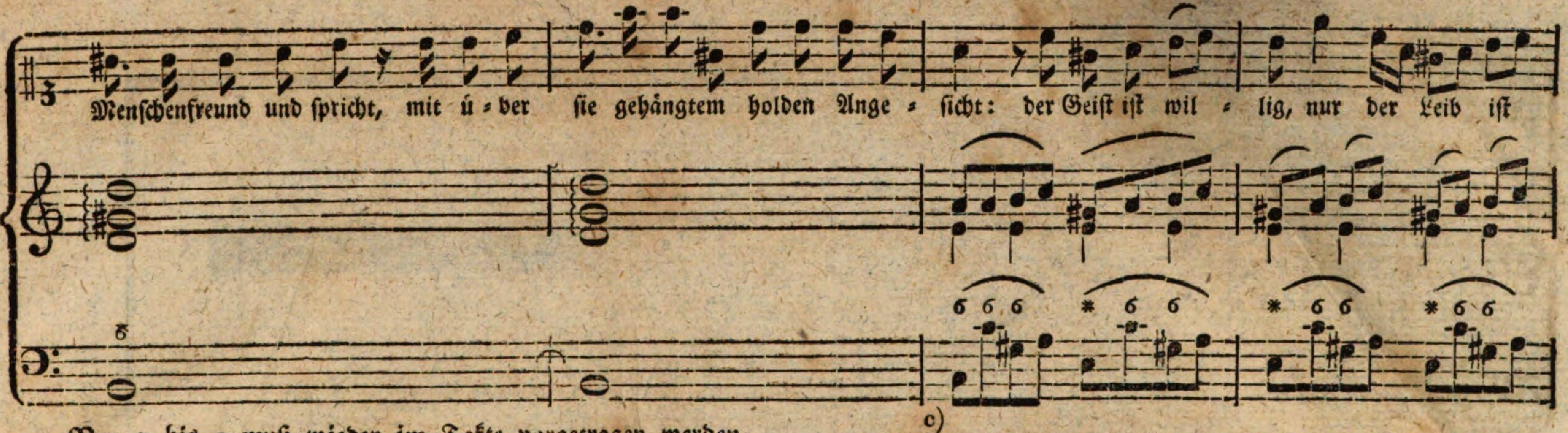
a) Hier kann man nach Endigung des Wortes **entgegen** dem Sänger die folgende Harmonie vorſchlagen.



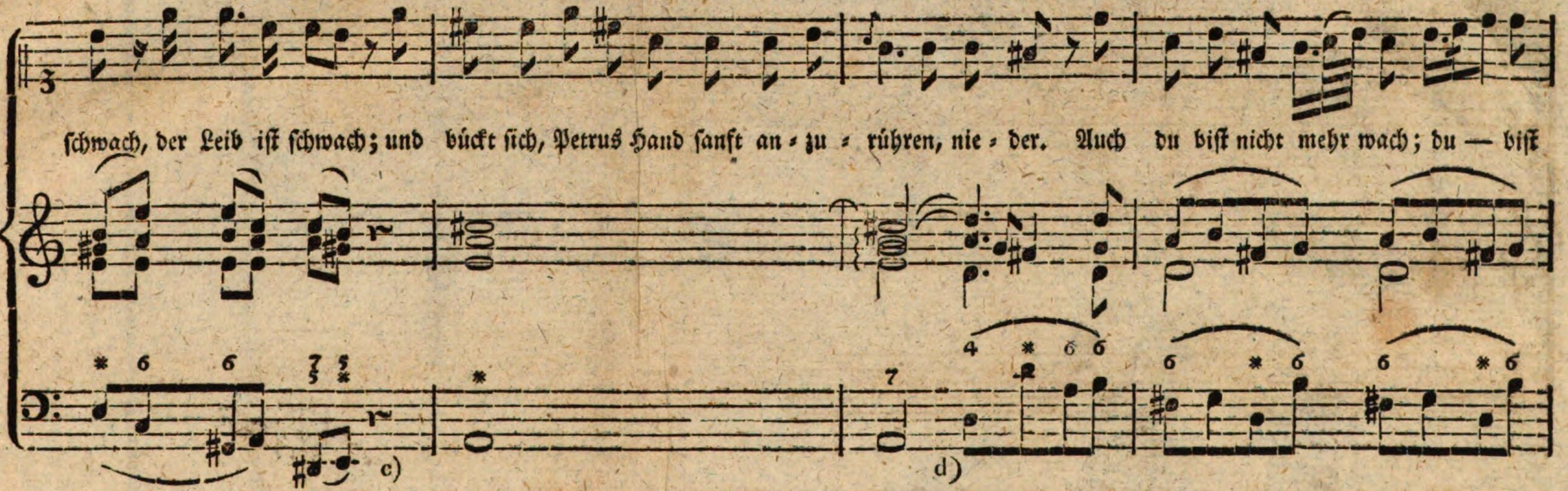
b) Dieſe Stelle bis b) muß in ſehr mäßiger Bewegung, und im Takte vorgetragen werden.

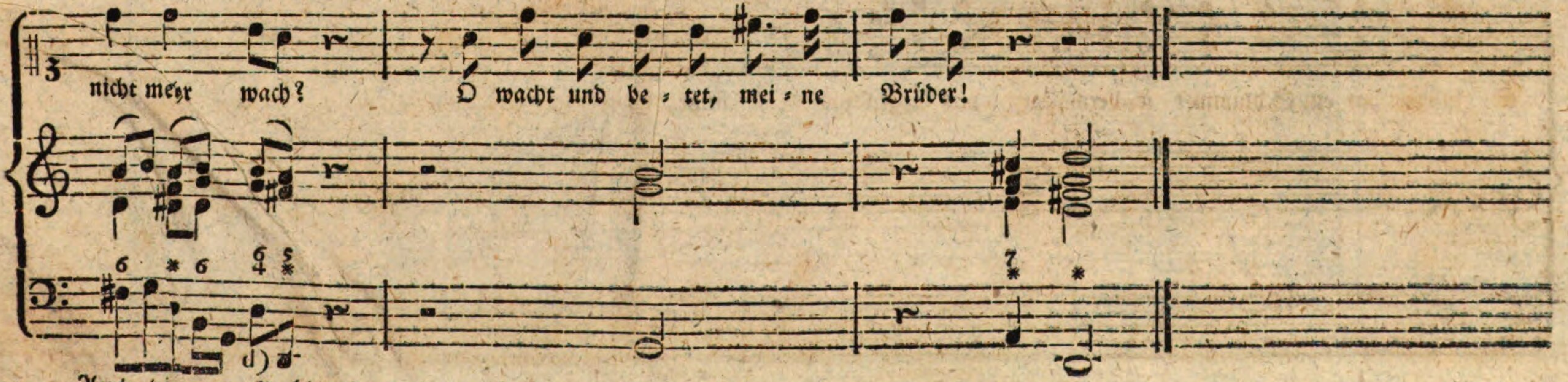



Munde, du nimmſt ihn nicht? du nimmſt ihn nicht? Wohlan, dein Wille ſoll geſchehn.
b)
Er⸗heitert ſteht er auf von der erſtaunten Erde, geſtärkt durch eines Engels Hand! Und ſeht! die
Jünger hat ein Schlummer ü⸗bermannt; hier liegen ſie ge⸗ſtützt, mit trauri⸗ger Ge⸗behrde. Betrachtend ſteht der

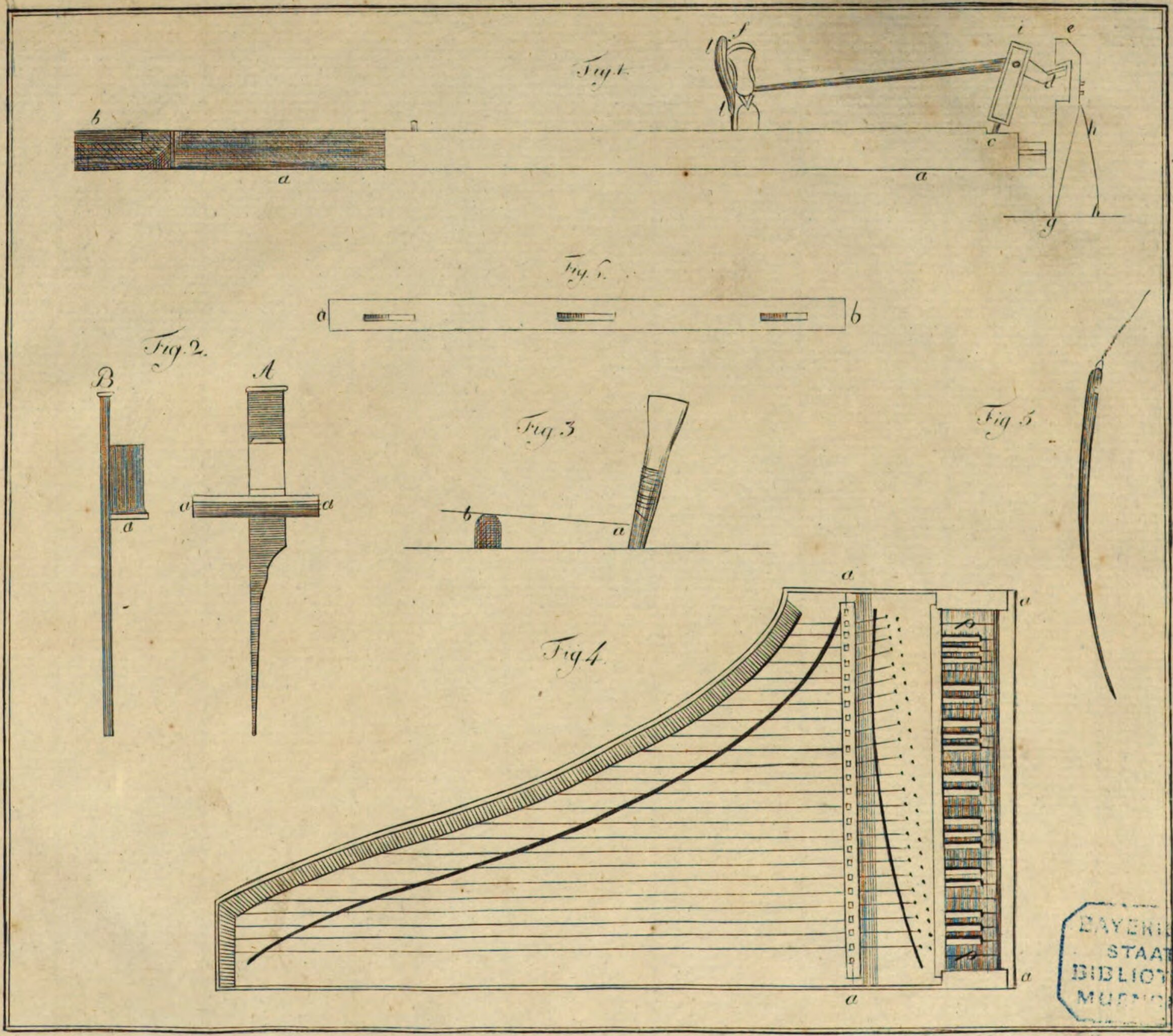


Von c bis c muß wieder im Takte vorgetragen werden.





Auch hier von d) bis d) muß der Takt beobachtet werden.



BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Müller, August Eberhard,

Fortepiano-Schule oder Anweisung zur richtigen und geschmackvollen Spielart dieses Instruments nebst vielen prakt. Beysp. u. e. Anh. vom Generalbaß

Leipzig [ca. 1815]

4 Mus.th. 1080
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527458-7